

تأليف

محمود حامد شوكت

ليسانس في الأدب الانجليزي

ودبلوم معهد التربية العالي وماجستير في الآداب

طبع بمطبعة المقتطف والمقطم

١٩٤٧

تقديم

هذه رسالة في « المسرح عند شوقي » ، اطلع صاحبها على بعض المسرحيات الاوربية وما كتب حولها من نقد أثناء دراسته الجامعية ، وتوسع في هذه الدراسة بعد نهاية هذه المرحلة ، ثم اتجه إلى الأدب العربي يحاول دراسة ظواهره المسرحية واستقر في النهاية على ظاهرة منتظمة في تاريخه ، وهي بضع مسرحيات ألفها أحمد شوقي بك في الاعوام الاخيرة من حياته .

وكان على الباحث استيفاء البحث عن جميع هذه المسرحيات ، من مطبوعة ومخطوطة وناقصة ، ودراسة المسرح المعاصر ومدارسه ، ودراسة حياة الشاعر بمقوماتها السياسية والاجتماعية والأدبية ، حتى يمهد السبيل لدراسة هذه المسرحيات دراسة ترتكز على أساس سليم ، ودراسة فنه المسرحي كمركب من عناصر تدور حول نواة رئيسية وتتطور في اتجاه خاص ، ثم توضيح تأثير هذه المسرحيات في كتابة الكتاب من بعده .

وبذلك انقسم الموضوع إلى مقدمة عامة عن المسرح الاوربي ، الذي أخذ شوقي فكرة مسرحه عنه ، ويزداد اتصالنا به يوماً بعد يوم ثم عرض عام للظواهر المسرحية في الأدب العربي وتعليل عدم اكتمالها لصورها الفنية ، وعرض عام المسرح المصري من أيام الحملة الفرنسية حتى عصر إسماعيل . ثم لزم عرض أكثر تفصيلاً للمسرح المعاصر لشوقي ، والذي مهد لظهوره بحيث تفاعل مع المقومات الأدبية للشاعر ، وتبع ذلك عرض لفن شوقي كمركب يدور حول وحدة ، ثم عرض مفصل لكل مسرحية وقيمتها الفنية وتأثرها بغيرها ، ثم تأثير مسرح شوقي في المسرح الذي أتى بعده .

وكان من اللازم لاستيفاء البحث من الاطلاع على مخطوطات ومجلات ومسرحيات عفا عليها الزمن ، والاتصال برجال المسرح ، وبمن اتصلوا لشوقي . ومن تحمل دقيق لبعض المسرحيات التى لم تعد تمثل حتى اليوم ليكون البحث على أساس صائب قدر الامكان .

وقد كان المرجع الرئيسي الدائم حضرات الاساتذة المشرفين ، فلصاحب العزة الاستاذ احمد بك أمين ، ولحضرة الدكتور شوقي ضيف ، ولحضرة الدكتور صبرى فهمي شكر صدق على الجهد والعطف والتشجيع والتوجيه القيم الذى شملوا به صاحب هذه الرسالة .

وللشاعر خليل بك مطران ولرجال الفرقة القومية فضل بشكر على إدلائهم بآرائهم فيما تتصل بالموضوع ، وللأستاذ حسين شوقي نجل الشاعر الشكر على المساعدة في الاطلاع على المخطوطات والادلاء بالمعلومات التى تتصل بحياة الشاعر الخاصة .

المؤلف

مقدمة

المسرح الأوروبي

٦ — النقد المسرحي : الأسلوب العلمي وعلم النفس الحديث . القيمة الخارجية للمسرحية. الممثل والجمهور . القيمة الذاتية للمسرحية : الموضوع . الشخصيات . الحوار. صلة القيمة الخارجية بالقيمة الداخلية . تعاون المخرج والمسرح والممثل على تجسيم ما يصوره الكاتب . اتكاء النقد على المسرحية في تحديد قيمتها الفنية .

الفن المسرحي فن عريق في التاريخ ،متسع المدلول، بعيد الأثر في النفوس ، يتخذ جذوره، ويجتذب إليه عقول المؤلفين والنقّاد ، في كل أمة ينتقل إليها . ويرتفع خلال ذلك إلى آفاق إنسانية سامية خالدة .

وترجع صفحات تاريخ المسرح الأوروبي — كما رصدها مؤرخو المسرح — الى القرن الخامس قبل الميلاد ، إذ تطورت الأناشيد في بلاد اليونان ، تلك الأناشيد التي كان ينشدها الشعب الاغريقي في عيد إله الخمر باخوس إلى قصص مستمدة من التاريخ الشعبي ابتدأ بتأليفها اسخيلوس (٥٢٥ — ٤٥٦ ق . م) ووضع فيها حواراً مبسطاً ، ثم اكتسبت شكلاً دينيًّا مسرحيًّا على يد سوفوكليس (٤٩٥ — ٤١٦ ق . م) . ثم بلغت صورتها المسرحية الإنسانية الخالصة في مسرحيات يوريبيد (٤٨٠ — ٤٠٦ ق . م) .

ولنصوّر لأنفسنا صورة مسرحية من هذه المسرحيات تمثل في مسرح صغير يتسع لثلاثة من الممثلين ، يرتدون الأحذية المرتفعة واللباس الثقيل والأقنعة المصبوغة . ويغير الممثل ملابسه وشكله ليمثل شخصيات مسرحية مختلفة . ولنصوّر لأنفسنا جوقة موسيقية تنشد أناشيد دينية ، وتعلق على الحوادث المسرحية من آن لآخر تعليقاً غنائيًّا بين الفصول والمناظر التي لم توجد على المسرح الاغريقي . ولنصور لأنفسنا مدرّجاً يتسع للآلاف من المتفرجين ، ينحني في شكل حذاء الفرس حول المسرح ، ويتسع للآلاف من الناس وهم يشاهدون التمثيل من مدرجهم المنحوت في جانب الجبل .

ولنتأخر في الزمن قليلا لنشهد نوعاً مسرحيًّا آخر غير المأساة ، انتقل إلى أثينا من صقلية ، وتطور فيها من الأفراح التي أقيمت في عيد إله الخمر ، ولنلحظ تطورها من صور قصصية واقعية تعرض لنقد أناس وتذكر أسماءهم الواقعية ، إلى الصور النهائية لهذا النوع .

ولنسمه الملهاة ، التي تغفل الوقائع وتستمد صورها العامة من الشذوذ الإنساني ، وتعرضه عرضاً فكاهيًّا ، كما ظهرت على يد ميناندر (٣٢٠ ق . م).

ولننظر نظرة سريعة إلى صفحات النقد في هذا العصر البعيد ، إذ صاحب التأليف المسرحي نقد كان لبعضه أثر خالد دائم المدلول . وتبرز من بين صفحات هذا النقد ، ما ذكره ارسطو في كتابه عن فنون الشعر ، اذ بحث فيه — بحثاً مجرّداً نظريًّا فلسفيًّا — شعر المأساة وشعر الملحمة ، ويظن بعض النقاد أنه كتب جزءاً عن الملهاة لم يصل إلى أيدينا . وقد فصَّل ارسطو في كتابه قيمته المسرحية الفنية من موضوع وشخصيات وحوار ، وقد استمرت آراؤه ذات أثر على عقول النقاد والمؤلفين حتى القرن السابع عشر الميلادي ، ثم انقلب الحماس لها إلى ثورة متطرفة ، وإننا ننظر إليه اليوم على أنه وثيقة تاريخية ، وأنموذج للروح العلمي الدقيق ورغم عدولنا عن بعض آرائه ، وتحويرنا لبعضها ، فقد بقيت آراؤه الأساسية سليمة في جوهرها .

* * *

ولنطو صفحات القرن الخامس قبل الميلاد من تاريخ المسرح ، ولنطو معها صفحات مجد أثينا وبلاد الاغريق ، ولنتبع دورة الحياة والحضارة إلى رومة حيث وجدت الحضارة اليونانية وطناً ثانياً أشرقت فيه ، إذ احتذى الرومان حذو الاغريق ونحوا نحوهم في مناهج حياتهم وأدبهم . على أن الأدب المسرحي لم يزدهر فيها ، إذ لم تسمح طبيعة الشعب الروماني الاجتماعية ، وميله إلى مشاهدة المناظر الحسية المثيرة كصارعات الوحوش ، بتذوق الحوافز المسرحية الفنية غير المحسوسة ، ولئن كان لذلك أثره في انحطاط المأساة ، فقد كانت الملهاة أسعد حظاً إذ تقدمت بها وسلمت إلى المأساة ، وبرع في التأليف الكوميدي بلوتس وتيرنس على أن الملهاة الرومانية في أرفع صورها لم تتفوق على الملهاة الاغريقية الرفيعة ، ولم يضف نقاد الرومان كثيراً إلى النقد المسرحي ، بل تطورت أساليب النقد إلى قواعد شكلية ، وتقليد مقيد لتعاليم اليونان القدماء ، فأتى كتاب النقد لهوراس (٦٥ — ٨ ق . م) تطبيقاً يضع القاعدة دون أن تسبقها التحليل والاستقراء كما نهج ارسطو ، فقسم الشعر في كتابه عن فنونه الى أنواع ، وبين بحوره وأوزانه . ووصف شخصيات المسرحية وفصول

الموضوع بأسلوب جامد حيث لم يصل القاعدة بمثال، واكتفى بالإشارة إلى النماذج الاغريقية وتقليدها تقليداً دقيقاً .

* * *

وانطوت صفحة الحضارة الرومانيــة بسقوط روما ، واستمرّ المسرح في شكل فرق تتجول في أنحاء أوربا دون أن تستقر في مكان واحــد ، وتمثل مخلفات المسرحيــات الـكلاسيكية، وانحطاط الناس الخلقي، مما اضطر رجال الـكنيسة إلى مقاومتها متخذة وسائلها في كل بلد ، وهكذا نشأ مسرح كنسي تمثل فيه مسرحيات دينيــة للوعظ والإرشاد، وبذلك تكوّنت المجموعات الدينية والخلقية . وأتت هــذه المسرحيات ذات أهمية تاريخية أكثر منها أدبية ، إذ اختلطت فيها مذاهب الشعر الغنائي والشعر المسرحي والقصة . فسمى دانتي (١٣١٨م) قصته بالـكوميديا المقدسة ، رغم أنها قصة ، وليست مسرحية، وعلل ذلك بأن بدايتها محزنة ونهايتهــا سعيدة . وتنطوي صفحة تاريخ المسرح بسرعة في أواخر العصور الوسطى، إذ ساد أوربا سبات عميق، وتقلصت مراكز الثقافة بالتدريج من الميدان الاجتماعي، وانحصرت بين جدران الأديرة، واقتصرت على جماعة قليلة من رجال الـكنيسة الذين جمعوا بين الثقافة الدينية واللاتينية .

***

وظهرت معالم الأدب المسرحي من جديد إلى عالم الوجود حين هبت أوربا من سباتها في عصر النهضة ، وتخلصت من أوزار تقاليــد العصور الوسطى وأغلالها ، وانتشر بين النــاس حماس لـكل ما هو كلاسيكي ، وكشفت الآفاق المنسية للحضارة الـكلاسيكيــة . وقد بدأت موجة الحماس في إيطاليا ، وظهرت في النحت والتصوير خاصة ، ثم انتقلت إلى فرنسا، وظهرت في الهندسة والبناء خاصّــة . ثم انتقلت إلى انجلترا حيث ظهرت في الأدب خاصّــة . على أن أحد هذه الصور لم ينعدم في أي من هذه البلاد ، فقد تأثر الـكتاب في إيطاليا بآراء الـكلاسيكيين وحذوا حذوهم في الأدب شكلاً ومادة ، فترجمت كتب النقد لأرسطو، وعلق عليهــا النقاد وشرحوها ، ومن إيطاليا انتقلت إلى بقية أوربا .

ومن الطبيعي أن تهبط موجة الحماس للتراث الـكلاسيكي بالتدريج ، وأن تبدأ الألوان

المحلية ، وللمميزات الاجتماعية في الظهور . فنرى حركة التأليف المسرحي الكلاسيكي تنتقل من إيطاليا إلى فرنسا وتبلغ ذروتها في مآسي كورني (١٦٠٦ — ١٦٨٤ م) وراسين (١٦٣٩ — ١٦٩٩ م) وفولتير (١٦٩٤ — ١٧٧٨ م) وملاهي موليير (١٦٢٢ — ١٦٧٣ م) بصورها الكلاسيكية التي ورثها الفرنسيون عن اليونان والرومان ، رغم أنهم استمدوا الوحي في التصوير والتحليل الخلقي والاجتماعي من العصر .

ونزع المسرح الإنجليزي نزعة استقلال عن الأنواع الكلاسيكية ، فجنح عن البساطة إلى التعقيد في الموضوع ، وعن تجانس الشخصيات وقلة الحركة ، إلى تنويع متسع فيه حركة وحيوية ، وعن الشعر المقفى كوسيلة للحوار إلى الشعر المرسل عند الإنجليز ، وعن الاقتصار في المسرحية على موضوع يصور مأساة أو ملهاة ، إلى موضوع يجمع بينهما . وقد وصل المسرح الرومانتي إلى غايته في مسرحيات شكسبير (١٦١٦ — ١٦٥٤ م) .

وانتشر المسرح بصورتيه الكلاسيكية والرومانتية بعد ذلك الى أوربا ، على أن المسرح الرومانتي كان أوسع ذيوعاً وانتشاراً عن المسرح الكلاسيكي .

وصاحب هذا التأليف المسرحي نقد اتبع في هيكله العام مناهج النقد الكلاسيكي ، سواء في انجلترا أو فرنسا . وفصل النقاد بين صفات الشعر الغنائي والشعر المسرحي . واتضحت لوازم المسرح من جمهور وممثل في لوحة النقد . وشاعت آراء أرسطو بعد أن اكتشفت النسخة العربية لابن رشد ، وترجمها هرمان إلى اللاتينية في القرن الثالث عشر ، واكتشفت النسخة الأصلية في القرن الخامس عشر . واستمر تأثير آرائه حتى القرن السادس عشر ، وأحيطت بهالة من التعظيم والتقديس في ايطاليا وفرنسا وإنجلترا . حتى ظهر في القرن السابع عشر أوجبيه بفرنسا (١٦٧٠ م) ودريدن بانجلترا (١٦٣١ م) . وبينا مزايا المسرح الرومانتي ونجحا في تحرير عقول النقاد من السيطرة الأدبية للآراء الكلاسيكية . وانقلب التشيع لها إلى عداء اتضح في تمثيل أول مسرحية رومانتية مثلت في فرنسا ، وهي كرومويل لهوجو . على أن التطرف في المشايعة أو العداء انقلب إلى روية في الدراسة . ففصلت مزايا كل نوع على حدة وحددت قيمته ، وفصل النقاد بين المقتضيات التي تستدعيها أحوال اجتماعية وتقاليد دينية خاصة وبين ما يقتضيه المثل الأعلى الفني .

ونبلغ نهاية صفحات تاريخ المسرح في هذا النوع الجديد المعروف بالدرامة الحديثة ، فنلحظ معه تطوراً اجتماعياً أظهر طبقة جديدة هي الطبقة الوسطى ، وانتقالاً في نظام الحياة بعد الثورة الصناعية وما أحدثته من مشاكل . فبدأ الفرد يبرز ويشعر بمكانته ، واتصل المسرح بالانقلاب الاجتماعي ، وسعى إلى تصوير مشاكل الحياة العادية . وما زالت الدرامة ممثلة للنوع المسرحي اليوم ، ومن أعلام كتابها إبسن النرويجي (١٨٢٨ — ١٩٠٦م) الذي ابتدعها ، وشو الإنجليزي وتشيكوف الروسي (١٨٦٠ — ١٩٠٤م).

وساير هذا النوع الجديد حركة نقد متسعة النطاق في أوربا ، كديدرو (١٧١٣ـ ١٧٨٤م) ولسنج (١٧٢٩ — ١٧٨١ م) وكولردج (١٧٧٢ — ١٨٣٤ م) وهازلت (١٧٧٨ — ١٨٣٤م)وأدخل شليجل (١٧٥٧ — ١٨٤٥م) المنهج المقارن في المانيا بألمانيا ، وبسطت المشاكل المسرحية على ضوء النتائج التي وصل إليها علم النفس ، والمسرح ولوازمه ، وانبعثت روح أرسطو العلمية التحليلية — للوصول الى الحقيقة المجردة — إلى الوجود . وتتشعب سبل النقد المسرحي وتتعدد صور تآليفه وأمكنتها وبواعثها . على أنها تعتمد بشكل عام على اعتبارات خارجية تميزه عن الفنون الأدبية الأخرى ، واعتبارات داخلية تتصل بتركيب المسرحية ، وبين هذه الاعتبارات جميعاً اتصال وثيق .

* * *

فالمسرح فن يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق ، ولا يقلدها تقليداً مقيداً بالزمان والمكان الواقعين . وإنما يختار الكاتب عناصر ذات مدلول من الحياة ، سواء من شخصيات أو أحداث ، ويؤلف بينها في فكره ويحركها في عالم خيالي إلى نهاية محتومة ، فيقدم لنا صورة تمثل الحياة صافية من شوائبها وتفاصيلها ، ومسيرة إلى غاية قد لا نلمسها في الحياة . على أنه يشاركه في ذلك فنون أخرى من غنائية وقصصية . ولذا لزمت زيادة هذا التعريف بأن المسرح يقدم المسرحية لجمهور مجتمع في ظروف خاصة ، وله صفات نفسية خاصة ، فالكاتب المسرحي يقدم مسرحيته عن طريق وسائط هي المسرح والممثل . وللممثل طاقة ، وللمتفرج طاقة . ووراء هذه العوامل ، عوامل عملية ، اقتصادية واجتماعية وسياسية ، يحسب لها الكاتب المسرحي حساباً خاصاً .

فقيمة المسرحية متصلة بالتمثيل المسرحي ، وهي مناسبة له ، على أنه لا يجب أن تعتمد المسرحية في نجاحها على الممثل والأدوات المسرحية وجمال المناظر . وإنما للمسرحية قيمة ذاتية منفصلة عن التمثيل فالتمثيل والمنظر معتمدان على المسرحية . ويحدد الجمهور جانباً آخر من الوسيلة التي يرعاها الكاتب المسرحي ، والطريق إلى الجمهور — كما بين علم النفس — هو الإيحاء في اللفظ والعبارة ، والاتصال به عن طريق عاطفته لا عقله ، ومخاطبة خياله ، والسعي إلى اجتذاب اهتمامه بالمفاجآت والتشبع بالحياة دون كلفة . وفي مقدمة العناصر ذات الحيوية في المسرحية ، صور الصراع النفسي والحسي في الشخصيات ، وأولها هو خير الأنواع وأرقاها وأسماها .

* * *

وتنقسم المسرحية بعد ذلك إلى فصول ومناظر وشخصيات وحوار . ويستلزم العرض المسرحي تقسيم المسرحية إلى فصول يشغل تمثيلها ساعتين تقريباً . تعرض فيها الحوادث عرضاً تمثيلياً ، وتركز حوادثه في كل فصل . ويجعل أرسطو للموضوع أهمية كبرى ، على أن للشخصيات صلة قوية بالموضوع . وكلاهما يؤثر في الآخر ويتأثر به . ولا بد من انسجام هذا الموضوع . وقوة تأثيره عن طريق هذه الوحدة . ولا بد أن تتضح بدايته ووسطه ونهايته . وأن تتضح الأسباب والمسببات ، فتعرض الافتتاحية في الفصل الأول ، سواء عن طريق حوار ، كما هي الحال عند شكسبير ، أو مفاجأة كما عند أسخيلوس . على أن الموضوع يتحرك بعد الافتتاحية مباشرة ، ويسير نحو الأزمة فالانقلاب ، فالاكتشاف أو التعرف . ولا بد من تشبع الحوادث بالحياة ، ولا بد من تمثيلها تمثيلا يصل إلى الجمهور عن طريق عواطفه . ويستعين الكاتب في ذلك بالمفاجأة والشك والصراع والتهكم المسرحي ، ويجب أن تتصل بالتطور الذاتي للموضوع والشخصيات ، لا أن تتوارد عن طريق الصدفة أو الافتعال

وتعبر الشخصيات عن الموضوع وتتحرك في مجاله وتؤثر فيه . ويكسوها الكاتب بالحياة ويقابل فيما بينها ، ويوجز في تحليلها ويركز ، مستعيناً بالتلميح والإشارة والإيحاء لا الإطناب . ولا بدّ من أن تكون منسجمة الأقوال والأعمال ، صادقة التصوير .

وتعبر الشخصيات عن نفسها بالحوار، ولغة الحوار لغة فنية ليست كلغة الحياة العادية، وهي إمَّا شعر أو نثر أو شعر مرسل. على أن الشعر يغلب كتعبير للمأساة، إذ هو أنسب الوسائل للتعبير عن العواطف والأهواء، وعن موضوع المأساة. ويغلب النثر كأسلوب للملهاة إذ هي تتناول ما هو عقلي. على أنه قد يوجد الشعر في الملهاة والنثر في المأساة تبعاً لمكانته الشخصية أو دواعي الموقف، وفي الحالين لا بد من أن تكون اللغة نقية صافية مرتفعة عن مستوى الحديث العادي.

وليس الحوار غاية في ذاته، إذ يخضع لدواعي المسرح وسمات الشخصية ومعنى ذلك أنه لا يوجد لصفات غنائية خالصة. والكاتب المبتدىء يسعى الى إحداث التأثير المسرحي عن طريق الشعر دون التشخيص الجيد والتطور الداخلي للشخصيات والموضوع، ويعتمد المنظر على المسرحية، بمعنى أنه يوضح ويجسم ما تستدعيه الحوادث المسرحية ويتعاون الممثل والمخرج، وما يصور من مناظر وما يجهز من أدوات مسرحية، من إضاءة واصوات، على إكساب المسرحية ثوب الحياة وتجسيم ما سعى الكاتب إلى تصويره في عالمه الخيالي الفكري.

المسرح المصرى قبل شوقى

الباب الأول

١ — ظواهر مسرحية في الأدب المصرى القديم

إشارة هيرودوت وبلوتارك إليه . اكتشافات كونتز وكورت وسليم بك حسن .
مميزاته الدينية . أهميته التاريخية . أسبقيته للمسرح اليوناني

ظلت صفحة الحضارة المصرية القديمة في طي الخفاء حتى كشفت عن بعض نواحيها الحفائر الحديثة بآثارها في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي . وترجمت أوراق البردى في متاحف برلين ولندن والقاهرة ووضحت لنا نواحي هذا الأدب العامة . على أن الأدب المسرحي خاصة لم يستكمل صورته بعد ، رغم إشارة هيرودوت المؤرخ الاغريقي وبلوتارك إلى وجود طقوس دينية قام بها الكهنة في المعابد ، وأكسبوها شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من قصة إيزيس وبحثها عن أوزيريس . وهذا التلميح كانت تعوزه الشواهد والأدلة . كما كان يقف عند الصورة البدائية لمسرح المصرى القديم دون أن يوضح تطوره . واستمرت فكرتنا عن المسرح المصري القديم على هذه الصورة حتى تتالت الاكتشافات والبحوث التي قام بها إرمان وكونتز سنة ١٩٢٢ وكورت عام ١٩٢٨ وسليم بك حسن سنة ١٩٣٧ ودريتون، وتتلخص بحوث إرمان وكونتز وكورت كما ذكرها عبد القادر حمزة باشا [1] في أن إرمان عثر على نصوص تمثيلية تدور حول قصة حوريس وسيت ، واحتكام حوريس إلى جب يشكو إليه قتل سيت لأبيه أوزيريس . وتنتهي القصة ببعث أوزيريس إلى الحياة من جديد بعد أن انتقم حوريس لهمن سيت . واكتشف كونتز حجراً جنازيًّا في أدفو ، أقيم لذكرى الموتى ، ونقشت عليه العبارة الآتية « إني أتبع أستاذي وسيدي أينما سار

(١) على هامش التاريخ المصري القديم ج ٢ ص ١٧ — هامش

دون أن أنصرف عن التمثيل ، فأنا أقف أمام أستاذي وسيدي وهو يمثل لأباده الحوار ولأساعده . فاذا كان يمثـل دور الإله مثلت دور الملك ، وإذا أمات فإنني أحيي موتاه».
واكتشف كورت نقشاً يمثل مشاهد من مسرحية دينية فرعونية مدونة على أوراق البردي في أربعين مشهداً ، تدور حول أوزريس وأيزيس وحوريس وعدوهم ست . وعثر دريتون على حوار صريح لمسرحية مصرية لامجرد مذكرات أو ملاحظات عنها . ويدور موضوعها حول مأساة حوريس ولدغ العقرب له ، وتوصل إيزيس إلى الإله توت لينقذ ولدها من الموت .

على أن أوسع دراسات للمسرح المصري القديم قد ظهرت على يد سليم بك حسن ، الذي عرض لأنواعها وفصلها بشكل واضح . وقد عثر على رسوم تمثل رئيساً لفرقة من الراقصين ينظر إلى ورق بردي بين يديه يراجع فيه حركات الرقص .[١]

* * *

وتدل هذه الشواهد على وجود التمثيل ذي المشاهد المسرحية في مصر القديمة كما تدل على أنه ابتدأ داخل المعبد ثم خرج إلى الشعب ليسليه بمعالجة بعض شئون الدنيا . وكان يقوم بتمثيل المسرحيات ممثلون متجولون في أنحاء البلاد ، وكانوا يقومون بأداء بعض الرقص والغناء في الساحات أو في صحون الدور . وتدل هذه الشواهد على وجود أكثر من ممثل في فرقة واحدة ، إذ تحتاج على الأقل إلى شخص يقوم بدور الإلـه ، وآخر بدور التابع وثالث ليقوم بدور القاتل . وبذلك يكون فن التمثيل قد وجد بمصر القديمة قبل أن يوجد في بلاد اليونان . بل لا نستبعد صدق قول هيرودوت بأن المسرح الاغريقي قد استمدَّ مقوماته الأولى من المسرح الديني الفرعوني . سيما أن العبادتين المصرية القديمة والإغريقية الأولى متشابهتان إلى حدٍّ كبير . فأوزيريس الإله المصري القديم وباخوس الإلـه الاغريقي يرمزان للخصب ونضرة الحياة . هذا بالرغم من أن المسرح الإغريقي القديم قد خرج إلى الحياة العامة وانفصل عن الدين ، بينما لم يخرج المسرح المصري القديم عن مجاله الديني ، كما تدل على ذلك الآثار التي بين أيدينا . وربما كشف البحث عن آثار أخرى تلقي ضوءاً على صفحات هذا المسرح وتطوره وأنواعه وأشكاله .

---

(١) الادب المصري القديم : ج ١ الباب الاول .

٢ — ظواهر مسرحية في الأدب العربي في العصور الوسطى

طويت صفحة الحضارة المصرية القديمة ودخلت مصر تحت حكم اليونان فالرومان . ثم فتحها العرب في أوائل القرن السابع الميلادي، ونشروا فيها أدبهم كما نشروا دينهم ، ودخلت في زمرة البلاد الإسلامية وصبغت حياتها بصبغة الحضارة الإسلامية .

ويعثر الباحث في تاريخ الأدب العربي في العصور الجاهلية والإسلامية الأولى على ظواهر أدبية تشبه إلى حدّ كبير تلك الظواهر الأدبية التي تطوّر منها المسرح المصري القديم، والمسرح الإغريقي، والمسرح الأوربي في بدايته الثانية في عصر النهضة . فقد وجدت الآلهة ووجدت الأسواق التي تناشد فيها الشعراء والخطباء الشعر والخطب في مواسم معينة من السنة . وقد اجتمع الاغريق في أعياد دينية مشابهة احتفالاً بباخوس إله الخمر بل عثر الباحثون على ظواهر مسرحية في العصور الاسلامية الأولى ذكرها السيد توفيق البكري [١] .

فوجد عند العجم بعد الإسلام ما يشبه المسرح ، إذ احتفل الشيعة من أنصار علي بن أبي طالب في يوم عاشوراء من كل عام بذكرى مقتله — وألفوا في هذه الذكرى رواية تمثيلية تبدأ بخروج الحسين من المدينة ، وتستمر حتى يصل إلى كربلاء وتنتهي بمقتله فيها . وسمى الأعجام هذا اليوم باسم « روز قتل » أي « يوم القتل » وحضر لمشاهدة الفصل الذي يقتل فيه الحسين رجال الدولة وعلى رأسهم الشاه ، حيث شاهدوا الحسين وعائلته كالعباس وجعفر وزينب وسكينة وكلثوم وأم ليلى . وعمر بن سعد وغيرهم ومثلت القصة في ساحة نصبت فيها الخيام ورسمت عليها شارات الحداد ، وبعدها ينشد على القوم مقتل الحسين شيخ بنغم محزن تهيج له عواطف السامعين فيبكون ويندبون وينوحون ، ثم يطوف عليهم الشيخ بقطعة من القطن يلتقط بها دموعهم، ثم يقطرها في قارورة تحفظ للاستشفاء بها عندما يعز الشفاء ، وينتهي التمثيل بإحراق أعشاش في جوانب الساحة التي مثلت فيها القصة على أنها كربلاء ، ويظهر في النهاية قبر الحسين مغشى بالسواد . وذكر ظاهرة تمثيلية أخرى في القصة التالية : —

قال عبد الرحمن بشر (كان في زمن المهدي رجل صوفي ، وكان عاملا عالماً لا يترك

(١) صهاريج اللؤلؤ صفحه ٢٥٨ .

أسلوباً ولا سبيلاً للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وتهذيب الأخلاق، وتربية النفوس إلا فعله . وكان يخرج كل يوم اثنين وخميس الى جهة بخارج بغداد، فتجتمع عليه الخلائق من رجال ونساء وصبيان، فيصعد تلاً وينادى بأعلا صوت : « ما فعل النبيون والمرسلون، أوليسوا في أعلى عليين » فيقولون « نعم » فيقول « هاتوا أبا بكر صديق » . فيتقدم رجل فيجلس بين يديه فيقول «جزاك الله خيراً يا أبا بكر عن الرعية» فقد عدلت فقمت بما أرضى الله، وخلفت محمداً صلى الله عليه وسلم فأحسنت الخلافة، ووصلت حبل الدين بعد حل وتنازع، وفرغت منه إلى أوثق عروة، وأحسن ثقة، وفعلت وفعلت » ويذكر ما قام به من جليل الأعمال . ثم يقول « اذهبوا به إلى أعلى عليين » . وينادي « هاتوا عمر » . ويتقدم رجل آخر فيقول: « جزاك الله خيراً ».وهكذا يأتي عثمان وعلي ومعاوية ويزيد وعمر بن عبد العزيز ثم العباس ويحاكم كلاً بفعله) . وتشبه هذه الظواهر المسرحيات الأخلاقية التي أقامتها الكنيسة في بداية العصور الحديثة في فرنسا وانجلترا، حين مثل القسس قصصاً مستمدة من التاريخ الديني لتهذيب النفوس ومحاربة المسرح الشعبي البذيء بوسائله .

ولم يخل الأدب المصري الشعبي في أيام المماليك من مثل هذه الظواهر التمثيلية . وكثر ذلك في روايات خيال الظل إذ نزعت إلى تمثيل قصة عن طريق الحوار . وقد كشف بول كاليه عن قصص كاملة كانت تعرض بطريقة خيال الظل، وتشتمل على محاورات تدور حول حوادث القصص[1] وذكر أن هذا النوع كان ملهاة الطبقات العليا قبل أن يكون ملهاة الطبقات الدنيا وتتوارد أخبار هذا النوع من الأدب في تاريخ العصر الأيوبي خاصة . فتذكر هذه المراجع أن صلاح الدين الأيوبي ووزيره القاضي الفاضل قد شهدا مشهداً من خيال الظل عام (٥٦٧ هـ) ١١٧١ م . ويذكر ابن إياس أن السلطان جقمق أصدر أوامره في عام (٨٥٥ هـ) ١٤٥١م بحرق كل الشخصيات التي ظهرت في خيال الظل . كما ذكر أن السلطان محمد أبا السعادات طرب كثيراً لفكاهات خيال الظل لممثلها أبي الخير أثناء المولد النبوي عام (٩٠٤هـ) ١٤٩٨م . وقد اجتذب هذا النوع من التسلية السلطان سليم الأول بعد فتحه لمصر، إذ حضر رواية تمثل إعدام طومان باي، واصطحب معه الممثل إلى اسطنبول. وتعتمد هذه القصص على

---

(١) مجلة الأدب والفن — عدد ٣ — ١٩٤٤ ص ٦٠

الحوار، وقد استعملت الزجل أسلوباً لها أحياناً، والشعر أحياناً، والسجع أحياناً. فكتب الشيخ مسعود وعلي النحلة وداوود العطار روايات زجلية. وكتب ابن دانيال روايات بالشعر والسجع. واتخذت هذه الروايات مواضيعاً من الحياة المعاصرة وفي حوادثها وشخصياتها. ففي رواية (غريب وعجيب) تعرض شخصيات مختلفة لثلاثين نوعاً من الرجال الذين عاشوا في أسواق القاهرة، ووصف كل رجل مهنته بطريقة فكاهية تذكرنا بطريقة الشاعر جيوفري تشوسر الإنجليزي في القرن الخامس عشر في (قصص كانتربري) حيث عرض شخصيات متنوعة خلال القصيدة. ولابن دانيال رواية أخرى هي (طيف الخيال) وبطلها هو الأمير وصال وتابعه طيف الخيال الأحدب القصير. ويحلل الكاتب هاتين الشخصيتين تحليلاً طريفاً، فيظهر مواطن الضعف في الشخصية الأولى ومواطن الشذوذ في الشخصية الثانية. ويعرض لنواحي اجتماعية عامة. وموضوعها اجتذاب الخاطبة للأمير لعروس موهومة ذات جمال ومال فيجدها شوهاء حين يتزوجها.

وهذه الروايات بسيطة في موضوعها وأشخاصها وحوارها لتلائم ذوق العامة ومستوى إدراكها.

على أننا لا نستطيع أن نقطع بوجود أدب مسرحي في الأدب العربي. ونكاد نشعر بوجود حائل حال دون تطور هذا الفن في العصور الجاهلية والإسلامية سواء في الآداب الشعبية أو الآداب العربية الراقية. وإذا رجعنا الى العصور الجاهلية وجدنا عبادة أوثان وآلهة كما عند الإغريق. وإذا انتقلنا الى العصر العباسي لمسنا اتصال الأدب العربي بالآداب الكلاسيكية. واتصل الأدب العربي بالآداب الاوروبية حين انتقل المسلمون إلى الأندلس فلم يوجد في الأدب العربي فن تمثيلي مستقل عن الشعر الغنائي، واضح المعالم، بين السمات. فنجد بعض أسباب ذلك في العوامل الاجتماعية الخاصة بالعصر، ومنها ما ذكره الأستاذ زكي طليمات من أن الوثنية الجاهلية الأولى بدائية مبنى ومعنىً، فهي هزيلة التركيب، ضحلة الغور لم تبلغ التناسق والتكامل الاغريقي، ولم تحي وتكتسب أبعاد انسانية ومدلولاً فنيًّا يوحي بالجمال [1] وعلى ذلك لم يكن من الممكن أن يوجد مسرحي ديني، ثم مسرح دنيوي يعني

---

(١) التمثيل ولماذا لم يعالجه العرب مجلة الكتاب نوفمبر ١٩٤٥ ص ١٠١

بشؤون الآلهة والناس . هذا إذا أضفنا إلى ذلك قسوة الحياة الجاهلية التي شغلت الإنسان عن الترف الفكري وبحث القيم المثالية العليا .

ووجد دين جديد بسيط التركيب لا إبهام فيه ولا تعقيب . وقد عمل أنصاره على محو الآثار الجاهلية مادية ومعنوية محواً تامًّا سيما الأوثان . وبذلك وضع حد لما كان يمكن أن تتطور إليه الوثنية الجاهلية . ولم يخف الدين الجديد كرهه لفنون النحت والزخرفة وما يقوم على تقليد مظاهر الطبيعة ونسخ نواحيها المختلفة، هذا إلى انصراف المجتمع الإسلامي إلى نشر مبادئه ومناهضة أعداء دينه . وصار القرآن محور الأدب في العصر الأول وطبع بطابعه التفكير الإسلامي، وشغلت الديانة الجديدة الواحدية المبسطة المتقشفة بمناهضة الوثنية ذات الآلهة المتعددة، وما اتصل بها من طقوس، ووضعت مكانها شعائرها البسيطة، ومعنويتها القوية .

واستمرّ هذا الاتجاه في العصر الأموي حتى العصر العباسي . وابتدأ الاتصال بالآداب الإغريقية من القرن الثاني حتى القرن السادس للهجرة ، وفيه ترجمت العلوم والمعارف المختلفة ، ولكنا لا نجد فيها مسرحية واحدة مترجمة وتلك ظاهرة تدعو إلى التساؤل عن التغاضي عن الاطلاع على النوع المسرحي في الأدب الإغريقي . ويعلل الأستاذ أحمد بك أمين هذه الظاهرة بقوله : « لقد كان تأثير الآداب الكلاسيكية في الأدب العربي ضعيفاً إذا قيس بتأثير الفلسفة والعلوم اليونانية . وإن بعض أسباب هذه الظواهر هو أن الفلسفة والعلوم عالمية . والأدب قومي . والفلسفة نتاج العقل ، والعقل قدر مشترك بين الأفراد والأمم وإن اختلفوا في أنصبائهم منه ، والمنطق الذي يضبط هذه العلوم يستسيغه عقل الناس جميعاً . أما الأدب فلغة العواطف . وليس للعواطف منطق يضبطها . والأدب ظل الحياة الاجتماعية . ولكل أمة حياة اجتماعية خاصة تمتاز بها عن حياة الأمم الأخرى في أشكالها ومراميها . من أجل ذلك تذوّق العرب منطق أرسطو، وطب جالينوس، وإلياذة هوميروس. وسبب ثالث يصح أن يكون ، هو أن الأدب اليوناني أدب وثني فيه آلهة متعددة ، وفيه عبادة أبطال ، والذوق العربي حين ترجمت هذه الكتب ، ذوق مسلم لم يستسغ هذا النوع من الأدب الوثني »[١] .

---

(١) ضحى الاسلام ج ١ ص ٢٥٩

ومن الواضح أن أقوى هـذه الأسباب هو السبب الديني وإحساس العربى بأنه ليس بحاجة إلى الاستزادة من أدب غريب لايستطيع تذوّق آثاره . بحيث أنه لم يتأثر في جوهره حين انتقل إلى الأندلس . فقد نظرت قرطبة وأشبيلية دائماً إلى بغداد والشرق حيث الوطن الأول . ورغم تأثر العرب بالفنون الغربيـة في البناء والزخرفة والنحت والتمثيل والرسم والموسيقى وأثروا فيها ، إلا أنهم لم ينهجوا نهجاً أدبيًا جديداً في تعبير مبعثه عقيدة مخالفة لعقيدتهم. فما زال الأسلام ملأ قلوبهم وعقولهم وموجهاً لآدابهم.

وقد سيطرت هذه النزعة الأسلاميـة العـامة ، والاتجاهات الأدبيـة ، على الآداب الأسلامية في أنحاء الامبراطورية العربية، وتعدى تأثيرها إلى الآداب الشعبية.

٤ — المسرح المصري الحديث

لم يظهر المسرح المصري الحديث بمعناه الحقيقي بمصر إلا حين اتصلت بأوروبا إتصالاً وثيقاً تعدى الناحية السياسية إلى الناحيـة الاجتماعية والثقافية . وقد تهيأ ذلك عند مجيء الحملة الفرنسية إلى مصر سنة ١٧٩٨ ، كما ذكر الأستاذ حسين شفيق[1]. فقد أحضر نابليون معه بين رجال البعثة الفرنسية اثنين من كبار الموسيقيين الفرنسيين ، ويسمى أحدهما فيلوتو والآخر ريجل. وقد عنى نابليون بونابرت بشئون التمثيل كما يسـتدل على ذلك من رسالة كتبها إلى الحـكومة الفرنسية يطلب فيها إرسال فرقة من الممثلين للتمثيل بمنزل كريم بك ببولاق ، وقد عثر الأسـتاذ حسين شفيق على رسالة كتبها فيلوتو إلى الجنرال مينو بالاسكندرية قال فيها : «كلفت بأمر القائد العام أن أسألك أن تبذل الجهد في مساعدتنا على إتمام مسرح التمثيل الذي تقرر إنشاؤه هنـا ، فأرجو أن ترسل إلينا ما عندك من الآثار والأدوات الفرنسية » . [2]

ويذكر التاريخ اسم الروايتين اللتين مثلتا به وهما «الطحانينة» و«زيليس وفلـكور» أو «بونابرت في مصر » وانطوت صفحة هـذه الفترة برحيل نابليون عن مصر وخروج الحملة منها سنة ١٨٠١ إذ لم يؤثر هـذا المسرح في الحياة المصرية المعاصرة . ومن المرجح أنه وجد لأجل تسلية الجنود والضباط الفرنسيين بمصر ، ولم يقصد به إدخاله في الحياة القوميـة المصرية .

ولم تصب الفنون شيئاً كثيراً من رعاية محمد علي باشا، اذ احتـكر مجهوده تكوين جيش قوي منظم ، ودارت إصلاحاته في معظمها حول لوازم الجيش من صناعة وزراعة وتعليم . وانصرف بعد ذلك إلى تدعيم ملـكه، وتوسيع سلطانه، فكان الفن — ومنه المسرح والتمثيل — شبه كالي في ذلك العصر .

وتبدأ صفحة تاريخ المسرح الرئيسية في مصر في عهد الخديوي اسماعيل أي بعد منتصف

(١) التمثيل في مصر : مخطوط : «مل التمثيل في عهد الحملة الفرنسية .
(٢) « « « « « «

القرن التاسع عشر . إذ جنح اسماعيل باشا إلى نقل مظاهر الحياة الأوروبية إلى مصر ونواحي حضارتها المختلفة .

وحظي التمثيل والغناء بعناية خاصة من جانبه . فافتتح مسرح (الكوميدي) عام ١٨٦٩، حين احتفل بافتتاح قناة السويس في هذا العام أيضاً . ثم أنشأ مسرح الأوبرا عام ١٨٧١ ومثل في هذه المسارح جماعة من الممثلين والممثلات أحضرهم من أوروبا . ويحفظ لنا التاريخ اسم أول مسرحية مثلت بدار الأوبرا ، أمام ضيوف مصر الأجانب وهي مسرحية (ريجوليتو) . وعهد إسماعيل باشا إلى فردي — الموسيقار الإيطالي — بوضع موسيقى لأوبرا مصرية ، كلف العلامة الفرنسي ماريت باشا بتأليفها ، وهي المسرحية المشهورة (عائدة) وقد ألفت باللغة الإيطالية . وطبع على غلافها ما يأتي (عائدة — أوبرا في أربعة فصول وسبعة مناظر من تأليف ا . غيسلانسوني وتلحين الكومنداتوري ج فردي . كتبت بأمر سمو الخديوي بمسرح الأوبرا ، وستمثل بالقاهرة لأول مرة في ديسمبر ١٨٥١ ، وعدد صفحاتها ٩٥ صفحة صغيرة ، ومنها نسخة بدار الكتب المصرية . وترجمت المسرحية بعد ذلك إلى اللغة الفرنسية . ثم ترجمت الى اللغة العربية سنة ١٨٦٨ م و (١٢٨٨ هـ) بواسطة أستاذ التاريخ بدار العلوم وصاحب جريدة وادي النيل ويدعى أبو السعود أفندي .

ولا نعلم عن الشخصية التي كتب إسمها على هذه النسخة كثيراً ، فهي شخص آخر غير مريت باشا . على أنه توجد وثائق تاريخية تثبت اشتراك مريت باشا في التأليف ، فهو الذي استخرجها من أوراق البردي وقد كتب الى أخيه في ٨ يونيو سنة ١٨٦٩ يقول : « هل تصدق أني وضعت أوبرا عظيمة يؤدي فردي موسيقاها ، ثم تمثل في مسرح القاهرة في فراير القادم ؟ إن الخديوي ينفق مليوناً — لاتدهش ولا تسخط — فأن ما أقوله صحيح حقا » . وورد في كتاب له يضم طائفة من رسائله وذكرياته الخاصة واسمه (خطابات وهدايا) ما يثبت اشتراكه في وضعها وتوفيقه في إخراجها .

وقد استدعى مريت باشا أخاه ليساعده على إعداد الرواية التي اعتزم عرضها في شتاء سنة ١٨٧٠ على مسرح الأوبرا المصرية . ولم يتم تمثيل المسرحية كما كان مقرراً لها إذ لم يتم إعدادها، ومثلت بدلاً منها في نوفبر سنة ١٨٦٩ مسرحية « ريجوليتو » التي وضعها فردي .

وشب حريق في دار الأوبرا في الليلة التالية وأتلف بعض أثاثها وأرياشها.

ومسرحية عائدة مأساة تدور حول عائدة ابنة ملك الحبشة الأسيرة في مصر وراداميس قائد جيش فرعون، وهي مأساة تنشأ من حيرة عائدة بين هواها ووطنها، وحيرة راداميس بين هواه ووطنه وهي مليئة بالمواقف الانسانية وبصور من الصراع النفسي، وتدبر العقدة وتحل ببراعة فائقة.

وشيد إسماعيل بعد ذلك مسرح الأزبكية، وشجع الفرق التمثيلية، وصرف لها اعانات. فانتشرت المسارح الأهلية منذ ذلك الوقت. وانقضى عهد إسماعيل وتطور المسرح من بعده، وأتت إلى مصر فرق من الممثلين والممثلات من سوريا يمثلون روايات مترجمة، مثل فرقة أبو خليل القباني ومارون وسليم النقاش.

وقد انحدر إلينا التمثيل والتأليف المسرحي العربي، كما يذكر الأستاذ زكي طليمات، من سوريا بحكم اتصالها بأوربا عن طريق التجارة وتعدد الهجرات بين أهلها وبين دول الغرب. ويرجح الأستاذ حسين هفيق، أن أولى محاولات التمثيل المسرحي العربي هي مسرحية (البخيل) التي كتبها وأخرجها وأشرف على تمثيلها مارون النقاش سنة ١٨٤٨، وتبع هذه المسرحية بمسرحيتين هما (أبو حسن المغفل) و (الحسود). وللأولى أصل معروف وهو مسرحية موليير (سيد من الطبقة الوسطى)، ولم يعرف النقاد بالضبط مرجع المسرحيتين الباقيتين رغم ما يدل عليه التركيب من صبغة غريبة.

ونظرة عامة إلى مسرحيات مارون النقاش تدل على أنه لم يترجم هذه المسرحيات ترجمة دقيقة، وإنما عرّبها بما يتفق واللغة والذوق المحلي — وجارى هذا الذوق في وضع مقطوعات غنائية خلالها تغنى مصحوبة بعزف الموسيقى.

وأغلب الظن أن التمثيل قد انتقل بعد ذلك إلى مصر على يد سليم النقاش من أخيه الذي ورد الى مصر في عصر إسماعيل بعد إنشاء الأوبرا. ومثل أمام الجمهور المصري مسرحيات مشابهة للمسرحيات السابقة، وهي في معظمها مسرحيات مأخوذة عن المسرح الفرنسي ومترجمة بأسلوب لم يخل من بعض الركاكة مثل (أندروماك) و (الظلوم).

وقد عاصر هذه الفرقة كاتب مصري من أصل اسرائيلي هو يعقوب بن روفائيل أو صانو

أبو نضارة . وقد أنشأ سنة ١٨٧٠ ، بمعاونة الخديوي إسماعيل، أول مسرح عربي بالقاهرة. ولقبه إسماعيل بلقب موليير مصر ، وشجعه على العمل، فألف اثنتين وثلاثين رواية هزلية غرامية منها ما هو في فصل واحد ، ومنهـا ما هو في خمسة فصول . ومسرحياته معربة عن مسرحيات موليير وبعض المسرحيات الاوربية ، مع صبغها بصبغة مصرية ناجحة حوّرت لتتفق والذوق المصري ، حتى استعملت اللغة العامية في المسرحيات المنقولة . على أنه نجح إلى حدٍّ كبير في جعلها تتصل بالمجتمع المعاصر ونقد عيوبه . وبذلك يكون أول واضع للمسرح الفكاهي الانتقادي رغم لغته العامية .

* * *

ويبرز من بين كتّاب المسرح أحمد أبو خليل القباني الذي وضع مسرحيات مقتبسة من التاريخ العربي ، وأدخل فيها الكثير من الأناشيد ومناظر الرقص في دمشق . واضطهد من اجل ذلك اضطهاداً عديداً ، فانتقل إلى مصر بمسرحه الذي يشبه المسرح السابق من ناحية الصنعة والأسلوب ، ويختلف عنه من ناحيـة اقتباس مواضيعه من التاريخ العربي والأدب الشعبي . وأتت مسرحياته أضعف في حبكتها وسياقها من المسرحيات الأولى ، إلاَّ أنه كان أرقى لغة من المسرحيـات السابقة ، فاستعمل السجع والنثر والشعر دون شرط ولا قيد : ويعتبره بعض النقاد أول كتاب المسرح الغنائي العربي .

وهكذا أتت المرحلة الأولى للمسرح المصري من سوريا ورسمت الصورة العامّة والمثل الأعلى للاتجاه المسرحي الغنائي ، متوخيـة سهولة الوضوع وتأليف الأغاني وسهولة الحوار والانتفاع بالموسيقى .

فبعد أن ابتدأت النهضة المسرحية، وتعددت المسارح الأهلية، مثل دار التمثيل العربي التي أسسها ومثل بها وغنى فيها سلامة حجازي ، وجدت مدرسة من المترجمين والمؤلفين في مصر . ففريق نهج منهج الترجمة مستعملاً اللغـة العامية وسيلة للتأليف ، وفريق استعمل الزجل ومصّر فصول المسرحية ومناظرها ووضع فيها أناشيد تغنى ، وفريق ثالث نهج منهج المسرحيات المستمدة من التـاريخ العربي والأدب الشعبي مستعملاً اللغة العربيـة الفصيحة والسجع والنثر وسيلة أدبية لما هي بالمجتمع يستمد منه مواضيع مسرحياته . ويمثل الفريق

الأول محمد عثمان جلال ،والفريق الثاني حامد الصدر وإبراهيم الطرابلسي،ويمثل الفريق الثالث فرح أنطون وابراهيم رمزي ومحمد تيمور .

ويمكن تقسيم التأليف المسرحي بشكل عام إلى مسرحيات غنائية ومسرحيات اجتماعية .

أما المسرحية الغنائية فقد عملت على تطورها وشيوعها عوامل اجتماعية . فقد هاع في المجتمع المصري في أواخر القرن الماضي وبعد بداية القرن الحاضر الغناء والموسيقى واشتهر أمر المغنين والموسيقيين ، مثل عبده الحامولي والشيخ سلامه حجازي وغيرهما . وأقبل الجمهور على سماع حفلات المغنين اقبالاً قوياً . وساير المغنون والموسيقيون هذه العاطفة رغم اعتماد الموسيقى في الأعم الأغلب على صوت المغني، ولم تستقل بنفسها وتتبع قواعد فنها . وشجع هذه النزعة الغنائية ما صحب القصص الشعبي كقصص عنترة وأبي زيد الهلالي من توقيع على القيثارة . وغذت هذه القصص بما يصاحبها من غناء ساذج بسيط وموسيقى فطرية ،عاطفة الشجن الشرقي والشعبي القريبة من النفوس. وكان من المناظر المألوفة أن يجتمع نفر من الناس إلى قصاص يقص قصص الشجعان والأبطال، وينوع في صوته وينشد ويغني ويحاكي الشخصيات وألوان الحوادث التي يروي عنها . وانعكست هذه الاتجاهات في ميول الجمهور في المسرح المعاصر وأبرزها الغناء والموسيقى . سيما وأن المسرح في بدايته قد ساير ذوق الجمهور وخضع لذوقه . وخير من يمثل هذا الاتجاه سلامه حجازي، الذي انتقل من الغناء الى المسرح ، وصحب معه شخصيته كمغن ، وافتتح دار التمثيل العربي ليغني بها ويمثل . على أنه غنى كثيراً ومثل قليلاً . ونظرة إلى مسرحه تدلنا على عناية بمظاهر المسرح من مناظر جميلة وملابس للممثلين رائعة ، كما تدل على اعتماده الكبير على الغناء والتلحين لا على فن التمثيل . ويرى الأستاذ سليمان بك نجيب أنه أول من وضع أساس المسرح المصري الشعبي . إذ لم يكن المسرح قبله على جانب كبير من الأهمية . كما كانت القيادة فيه لأبناء سوريا وبناتها ، وقد حفظ لنا التاريخ أسماء فرق أخرى تشبه فرقة سلامه حجازي من حيث الصنعة والاتجاه ، كفرقة عزيز عيد واسكندر فرح .

وكتب لهذه الفرق جمهور من المؤلفين والمترجمين وعنوا في تأليفهم وترجمتهم بميول الجمهور وطبيعة الممثلين والمسرح . فاتخذ البعض الزجل أسلوباً للترجمة حتى يفهمها العامة ،

واتخذ البعض السجع والشعر أسلوباً للترجمة والتمصير، ملاحظاً بذلك ميل الجمهور ومعظمه ممن نشأ على الثقافة الأزهرية. ويمثل الفريق الأول محمد عثمان جلال الذي عني بأن تتخلل مسرحياته (أدواراً تغنى)، وقال في مقدمة مسرحيته «وجعلت نظمها يفهمه العموم، فان اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام» وهذه بداية مترجمة هي (أمفانية) تمثل صنعته.

أغاممنون أنا الملك اللي بصحيك يا صبي قوم هوف دي يا أركاس اللي حلّ بي

أركاس يه. د الملك جالي يصحيني صحيح وله بتصحى قبل ديكنا ما يصيح

النور شقشق والناس ما صحت وكل أبواب الخيم ما اتفتحت

ياريت على دا يكون الريح طلع ويكون ربي للدعا مني سمع

أغاممنون سعيد في الدنيا اللي يرضى بالقليل ولا يكون زي الملك حمله تقيل

يعيش متهني براحة السر دوم والرزق من ربه يجيله يوم بيوم

ويلاحظ في الترجمة أن المترجم لم يتقيد بالأصل الذي ترجم عنه وانما مصَّر الشعر تمصيراً قويّاً، كاد أن يفقدها صبغتها الأصلية، كما أنه اتخذ الوحدة في شطرتى البيت، كما في الأصل الفرنسي. وترجم على هذه الطريقة «النقلاء» لموليير، و«طرطوف» تحت اسم «الشيخ متلوف» له أيضاً و «هرمان» تحت اسم «حمدان».

وبينما اتخذ محمد عثمان جلال الزجل وسيلة أدبية موسيقية تعبر عن الحوادث والشخصيات واتخذ نفر آخر من المترجمين والمؤلفين السجع والشعر أسلوباً موسيقيّاً آخر للتأليف والترجمة ومن ذلك مسرحية «عائدة» ترجمة خليل النقاش وهذه بدايتها تمثل صنعته.

رادامس: ليت في هذي الحروب التي مالمشتهي ثم أحظى بحبيبي وعذابي ينتهي

الكهنة في داخل المعبد ينشدون

أيها الفتاح هبنا نعمتك ورحيم أنت أظهر عظمتك

أيها الفتاح يا نعم النصير أنت في حال برايالك بصير

أهدنا سبل الهدى نعم المصير وأضل الخصم وابذل رحمتك

رادامس لنفسه: آه لو أوحت الآلهة بانتخابي لاكتمل سعدي، وعملها مع ذلك تم

قصدي ، ها هو ذارمنديس رئيس الكهنة خارج من لدن الآلهة بكل استعجال فلنسأله عما يكونون أوحوا إليه بانتخابي قائداً لعبيدهم في القتال ، فتكون قد صدقت أحلامي فأبلغ قصدي ومرامي» .

فما زالت الميزة الغنائية الموسيقية مسايرة للصنعة المسرحية ، وتجاري بذلك ميول الجمهور ، وطبيعة الممثل والمسرح المعاصر . ويمكننا أن نضع في هذه المجموعة تراجم (الأمير المنفي) و (تاجر البندقية) و (الليلة الثانية عشر) و (الير وهملت) ترجمة اسكندر فلدس ، وكامل حنين عن شكسبير ، و (العاطفة والانتقام) لميشو دوميناك وترجمة أنطون زكري ، و (فتح الأندلس) لمصطفى كامل وهو طالب بالحقوق (سنة ١٨٩٢ م ١٣١١ هـ) و (الهنا بعد العنا) لعبد الله فكري (١٩٠٢ م — ١٣٢١ هـ) وتدور حول اسلام عبد الله مينو ، و (المظلوم) لسليم خليل النقاش (١٩٠٢ — ١٣٢١ هـ) وقد طرد بسببها من مصر ، إذ ظنَّ الخديوي إسماعيل أنها تعرّض به . (وحسن الوفا والظهور بعد الخفا) لحامد الصدر ، وابن زيدون وولادة لابراهيم الطرابلسي سنة ١٨٩٨ م — و (حسام الدين الأندلسي) لسعيد الطرابلسي سنة ١٨٩٥ وغيرها . وليست تواريخ المسرحيات هي تواريخ تمثيلها وانما هو تاريخ طبعها عقب تأليفها بقليل أو كثير .

ويمكننا اعتبار هذه الفترة من التاريخ المسرحي المصري فترة المسرح الغنائي الذي تمر به كل أمة في بداية تاريخها المسرحي ، بحيث يغلب فيها جانب الموسيقى واللغة والألفاظ على جانب الإجادة المسرحية . ولكنها مرحلة مهدت لظهور مسرح على جانب من الرقي الأدبي . وحدث ذلك في مصر حين أقبل المثقفون على التمثيل مثل عبد الرحمن رشدي ، وعزيز عيد . على أن مؤرخي المسرح يعتبرون جورج أبيض بداية المسرح الجديد ، فقد أتى من فرنسا حاملاً معه طرقاً جديدة في الإلقاء والإخراج والتمثيل ، متأثراً في ذلك بدراسته في فرنسا ، في مسارح الكوميدي فرانسيز وغيره . وكوّن حوله فرقة من الشباب المثقف ومنهم أفراد كانوا من قبل في فرقة سلامه حجازي . مثل عبد الرحمن رشدي وزكي طليمات بك وفؤاد سليم . وارتقى التمثيل في مسرحه ارتقاء كبيراً إذ مثل خير المسرحيات المترجمة والمصرية . ويمكن اعتبار مسرحه بداية المسرح الاجتماعي الذي جنح عن التمثيل الغنائي إلى

تمثيل مسرحيات نثرية اجتماعية . فترجمت له مسرحيات موليير ومسرحيات شكسبير ، وألفت له مسرحيات شرقية . فكتب له فرح أنطون (مصر الجديدة ومصر القديمة)، وإبراهيم رمزي مسرحيات (الحاكم بأمر الله) و (البدوية) و (قلب المرأة) .

وهكذا مهدت الحركة المسرحية الغنائية لظهور مسرحيات على جانب من الرقي الأدبي تمثل نواحي المجتمع المعاصر ، وتستمد منه أحداثها وشخصياتها، وتعنى بإبراز المغزى الراقي والتحليل النفسي والقيمة الأدبية والانسانية، ومن هذه المسرحيات مجموعة كتبها محمد تيمور مثل (العشرة الطيبة)(وعبد الستار أو الهاوية). ومنها مسرحيات أخرى لإبراهيم رمزي مثل (بنت الإخشيد) و (دخول الحمام) و (صرخة الطفل) ومسرحيات عباس علام مثل (الشريط الأحمر) و (شقاء العائلات) و (آلاموود) ، ومسرحيات حسين رمزي مثل (الضحايا) و (طريد الأسرة) . وتمتاز هذه المسرحيات من الناحية المسرحية بعمق الدراسة وجودة حركة الحوادث المسرحية وبساطة الموضوع وخلوه من الحشو ، وقوة الصبغة المحلية فيه ، وترتيب الفصول والمناظر . ولو أن العمل في تحليل الشخصيات وسبر شعورها وعواطفها ما زال في بدايته ، وإنما يأتي ذلك نتيجة الخبرة المكتسبة بالمران الطويل في هذا الفن الشاق .

وهذه مسرحية (مصر الجديدة) لفرح أنطون . ونظن أنها أول مسرحية شرقية عصرية في تأليفها وحوادثها وتمثيلها . ونعد ديباجة لتاريخ نهضة التمثيل الشرقي الجديدة . وقد مثلتها في الأوبرا لأول مرة فرقة جورج أبيض في ٥ من أبريل سنة ١٩١٤، ولاقت اقبالاً عديداً من الجمهور .

وقد كان في سبيل المسرح عقبات استطاع الكتاب تذليلها إلى حد كبير . وأولى هذه العقبات هي اللغة . فهي الوسيلة الأدبية التي تتحدث بها الشخصيات . وقد عبر كاتب المسرحية السابقة عن هذه المشكلة بقوله « واذا كانت الرواية تأليفاً وإنشاء ، وموضوعها شؤون من لغتهم المحكية باللغة العربية العامية ـ ولا أقول شجونهم ـ إذ ليس لكتاب البلاد القريبة منا أحد أحق في الكلام في هذه الشئون...وإذا جعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربية الفصحى خرجنا عن الطبيعة التي ما أنشئت الرواية التمثيلية إلاّ لتقليدها ، وخالفنا الواقع في شكله وصورته . وفي هذا هدم لأصل من أصول التمثيل الاساسية ، وكيف يستطاع

مثلاً جعل (خريستو) في مصر الجديدة ينطق باللغة الفصحى وهو أعجمي ، وما يكون رأي مشاهدي هذه الرواية إذا سمعوا فيها نساء قهوة الرقص وباعة الصحف والخادمين والخادمات والبرابرة والسكارى المترنحين ، بل والسيدات في خدورهن ، ينطقون باللغة الفصحى .

ثم نرى من وجه آخر أننا إذا جعلنا تأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العامية حرصاً على تقليد الطبيعة كل التقليد، كما هي وظيفة دور التمثيل والمراسح، وقعنا فيما هو أنكى : وقعنا في إحياء العامية وإضعاف الفصحى ، وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التي جرى حبها هذا مجرى الدم في المفاصل ، وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر على يدي » .

وانتهى الكاتب إلى اختيار أمر وسط ، فاصطلح كما ذكر على جعل أشخاص المسرحية يتكلمون تبعاً لتربيتهم ومعارفهم وأحوالهم ، فتتحدث أشخاص الطبقة العليا بالفصحى وأشخاص الطبقة الدنيا بالعامية، ولكل عذوبة وحلاوة ، وللغة الفصحى جمال وجلال يصلح المواقف العالية والحوادث الفاجعة . على أن ذلك أدى إلى مشكلة أخرى، فلا يعقل أن يرد السيد على خادمه ، أو الخادم على سيده بالعامية والفصحى معاً ، فجنح الكاتب في هذه المواقف إلى ما سماه « الفصحى المخففة والعامية المشرفة » .

وأما العقبة الثانية فهي الجمهور الذي اعتاد رؤية المسرحيات المفعمة بالغرائب والعجائب والمبالغات والعناصر الشرقية والمحسنات والغناء والموسيقى ، مما شغل الكاتب عن الدرس السيكولوجي الدقيق ، في حادثة واحدة متماسكة من جميع جوانبها ، وتخرج جوانبها من بعضها خروج الأزهار من أكمامها مما جعله يوسع لوحة مسرحياته طولاً لا عمقاً ، وحمل عام مواضيعه متشعبة متنوعة مع وجود عنصر وحدة فيها ؛ فقد جعل فكرتها الأساسية وجوب الإقدام والعمل والنشاط والجد حتى في أحايين اللهو ، كما ذكر في مقدمتها بوضوح .

وتلك أول مسرحية فعالة سمت إلى حل مشكلة اجتماعية يصح أن نسميها بالدراما الحديثة وتبعها في هذا الباب مسرحيات نهجت منهجها من حيث الاتصال بمشاكل المجتمع وإحكام العقدة والأزمة ، والتطور والحل ، وشخوصها حية ذات أبعاد ، بين أمزجتها وبيئاتها مقابلة فيها كثير من الصدق ، على أنها لم تبلغ من التعقيد الفني وعمق المدلول وخلوده نصيباً عظيماً .

الباب الثاني

المسرح عند شوقي

الفصل الاول

١ — شوقي (١)

عاصر شوقي فجر هذه النهضة المسرحية وتطوراتها المختلفة منذ عهد إسماعيل حتى عهد الملك فؤاد . وتأثر فنه بأحداث العصر السياسية الخارجية . ويذكر الدكتور محمد حسين هيكل باشا انه ولد بباب اسماعيل وعبّ في حماه . ودرس في مصر إلى نهاية المرحلة الابتدائية فالثانوية ، ثم درس عامين بمدرسة الحقوق ، فعامين بمدرسة الترجمة ، ثم أرسل على نفقة الخديوي توفيق إلى فرنسا ليتم علومه فيها عام ١٨٧٧ ، ثم قضى عامين في مونبلييه ، زار انجلترا في أثنائهما حيث مكث فيها شهراً . ومرض فاستشفى بالجزائر مدة أربعين يوماً، ثم رجع إلى باريس ودرس فيها عامين آخرين وعاد الى مصر سنة ١٨٨١، ومكث فيها حتى نفي إلى برشلونه بإسبانيا سنة ١٩١٥ ، وأمضى فيها نحواً من خمسة أعوام ثم رجع إلى مصر . وساح في الشرق وأوربا وتركيا وتوفى بمصر عام ١٩٣٢ .

وتأثرت شخصيته بالعوامل السياسية الخارجية، وفي مقدمتها تركيا أو كما سميت في القرن التاسع عشر بالرجل المريض. فقد صارت هذه الدولة مطمعاً لدول أوربا . وقد حاول محمد علي باشا أن يستولي عليها ، فوقفت الدول الغربية أمامه وحطمت الأسطول المصري . وسلخت عن تركيا معظم ممتلكاتها فاستقلت عنها اليونان وبلغاريا . وكانت تركيا على وشك أن تترك أوربا كلية لولا قيام الحرب بين تركيا وروسيا عام ١٨٥٦، فاستطاعت أن تحتفظ بذلك الجزء الصغير حول القسطنطينية ومضيقي البسفور والدردنيل . وأحدثت هذه الأحداث أثرها في الشرق

(١) مقدمة الشوقيات ج ١ ص ٣٣٠

الإسلامي عامة ومصر خاصة ، ونظروا إليها نظرة القبلة الدنيوية، فكان السلطان رمزاً للخلافة الإسلامية وشخصت الأنظار إليه في عطف ظاهر واتخذ صراعه مع الدول الغربيـة شكل حرب صليبية جديدة أو حرب بين الشرق وبين الغرب . وقد عبر شوقي عن هذه الحوادث تعبيراً قويًّـا مخلصاً بحكم الدم والدين واللغة .

أما من حيث العوامل السياسية الداخليـة التي أثرت في عقليـة شوقي وفي فنه فهي الحركة القوميـة المصرية التي ابتدأت بظهور العلماء في عهـد الحملة الفرنسية ١٧٩٨ حتى خروجهـا ، ثم في عهد محمد علي باشا ، واتساع أفق هذه النهضة في عهد الخديوي إسماعيل ، واتصال مصر بأوروبا اتصالاً قويًّـا مباشراً ، وازدياد هذه القومية بالتدريج أثناء الاحتلال الانجليزي لمصر منذ سنة ١٨٨٢ ، وأذكاها العهود التي نكثتها انجلترا بعد دخولها مصر ، وعزل الخديوي عباس حلمي عند قيام الحرب العظمى الأولى ، ونفي زعماء مصر ومفكريها خلال الحرب حتى حصلت مصر على اعتراف مبدئي باستقلالها فيما يعرف بتصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ . وكان من الطبيعي أن تلاقي هذه الحركات صدًى في نفوس شعرائها وكتّـابها ومفكريها .

وإذن فقد تأثرت نفسية شوقي بالبلاط الذي نشأ فيه، وتربى تربية مترفة، وأخلص للعرش الذي شمله برعايته فأخلص له، كما تأثرت بحبه للأتراك . وقوّى من ذلك صلة الدم التركي الذي جرى في عروقه . كما تأثر بالقومية المصرية التي شاهد نموها ، فظهرت هذه النزعات جلية واضحة في ديوانه ومسرحياته . فقد عبر عن رأيه في الخلافة كمهبط الحكمة والإلهام، وموئل الإسلام ، وتحدّث عنهم أكثر مما تحدث عن العرب بحكم قوة الدم وصلته بالخديوي،وتحدّث بعـد ذلك عن مصر وآثارها ، وافتخر بمجدها ، وأسف على فترات ضعفها ، على أننا نلمس بوضوح أنه التهب حماسـة من أجل الترك أكثر مما التهب من أجل مصر ، وعني بالجامعة الدينية الإسلامية أكثر مما عني بالوطنية المصرية .

وتأثر شوقي بالنهضة الأدبية التي بدأت بمصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حين التقت مخلفات الثقافة الفرعونية والاغريقية واللاتينية والعربيـة والتركية ، وابتدأ صهرها البطيء في كيان الشخصية المصرية ، الرحيبة الجوانب ، المتعددة النواحي . وساعد على

ذلك الأزهر بما فيه من مخلفات التراث العربي ، والصحافة ولغتها المبسطة التي هبطت إلى مستوى العامة غير المتحذلقة ، مما ساعدت الحركة القومية على إعلاء مداركهم وتفتق أذهانهم للملاحظة وصقل عقولهم بالألفاظ السهلة المؤثرة . وصاحب هذه الحركة نهضة للآداب المصرية والعربية من كتاب وشعراء ، وإحياء للقصص الشعبي وأساطيره ، ووجدت الموسيقى الشرقية ، وابتدأ تطورها في ذلك العهد ، وقد ظهر أثر هذه العوامل في المسرح المعاصر بوضوح .

ومن البديهي أن تظهر في مسرح شوقي الذي انعكست فيه آثار تركيته بمحاولته الدفاع المستمر عن الملوك وتبرير أعمالهم وإحاطتهم بهالة من الجلال والعظمة والمدح ، كما انعكست آثار إسلاميته المتسعة الأفق ، والعناية بتغلب الفضيلة على الرذيلة ، سواء في نفوس الملوك أو الشخصيات الأخرى ، فدافعت كليوباترة عن نفسها ، ودافع الأمويون عن سياستهم ، وكفّر فرعون مصر عن آثامه ، وانتحرت ابنته ندماً . ومن الواضح أن شوقي أظهر حسناتها بكثير من المبالغة وصوّر عيوبها بكثير من المداورة . وتظهر النزعة الإسلامية جلية حين يقبل قائد الأسطول الرومي إلى علي بك لمساعدته ضد أعدائه ، فيرفض مساعدة من يخالفه في الدين ولا تظهر مصريته واضحة جلية بشكل فعال اذ شغل عن ذلك بالدفاع عن الملوك ، ولم يستطع تصوير الشخصية المصرية أو حياة الشعب ، أو تصوير آماله وآلامه ، أو التعبير عما يجيش في نفسه إذ عاش في عزلة عنه ، وإنما لجأ إلى التاريخ والأدب ، واختار منه ما لاءم مزاجه وطبعه من ملوك وشعراء .

وقد حاول وهو شاب أن يؤلف المسرح ، كما تدل على ذلك القصة الاتية : يقول الاستاذ احمد عبد الوهاب أبو العز[1] « في ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٣٠ ، جاء أفندي بهذا المظروف ، ففتحناه فإذا فيه رواية علي بك الكبير ، تأليف الفقيد من ثلاثين سنة . وقال لي إقرأ لي بعضاً منها . فقرأت له صحيفتين قال على أثرها ، لو أعطاني ربي الصحة ، بدّلتها بأخرى . ثم كتب المسرحية التي بين أيدينا اليوم . ولم نعثر على هذه المسرحية . على أنها تدل على شيئين هامين ، أولها وجود فكرة التأليف المسرحي في نفس الشاعر منذ شبابه ، وثانيهما أنه لم يعجب

(١) ص ٩٧ اثنى عشر عاما في صحبة امير الشعراء .

بهذه التجربة الأولى فعزم على تغيير ها، وحقق ما عزم عليه رغم أهميتها التاريخية ، وانصرف عن ذلك بتأليف بعض القصص وقصائد الشعر التي نشرها في ديوانه (الشوقيات) . وربما كان لعدم رقي الجمهور الثقافي أو وجود المسرح المصري والممثلين المصريين أثر في ذلك ، وربما أن الشاعر آثر جانب المحافظة على جانب التجديد ، ولم يأنس في نفسه القدرة بعد على التأليف المسرحي الذي يحتاج إلى دراسة وخبرة وصبر من جانب المؤلف .

على أنه اتجه إلى التأليف المسرحي في الأعوام الأربعة الأخيرة من حياته ، فألف سبع مسرحيات لم يتم الأخيرة منها ، حين ارتقى مستوى المسرح والجمهور واتسع نفوذه ونشاطه ، وكثر الإقبال عليه،وتشجيع الناس له ، والدعوة إلى التجديد الأدبى . ولكنه وقد مارس الشعر الغنائي التقليدي لمدة طويلة ، لم يستطع أن ينتقل إلى التأليف المسرحي طفرة . فاتجه إلى الغناء . ثم انتقل إلى المسرح حاملاً معه تقاليد فنه الغنائي القديم ، وحاول أن يكيفه المسرح ، واعتمد على مقومات هذا الشعر الغنائي في إحداث التأثير المسرحي ،ولم يترك الاعتماد على الشعر في مسرحياته،وإنما تطور في نطاقها فنه المسرحي ، مثل إحكام الموضوع وجودة التشخيص وبراعة إدارة الحوار .

* * *

٢ — شعره الغنائي

جوهره : رواسب الشعر الغنائي العربي مادة وشكلا . تطوره في مجال موسيقى من تقليد وتوليد إلى تجديد . نواحي التقليد والتوليد تبلغ ذروتها في الاندلس . التجديد ومناحيه ودواعيه الاجتماعية . النواحي التي جدد فيها شوقي . القصص والحكاية. أدب الحياة الخاصة والادب المسرحي.

نشأ شوقي في عصر تلقى ما خلفه المغول من بقايا التراث العربى ، وحاول أن ينفخ فيه روح الحياة بعد أن علاه الصدأ . وقد ابتدأت حركة الإحياء من قبله على يد محمود سامي البارودى باشا .

ثم استمرت حتى بلغت ذروتها في شوقي وحافظ ، وكان المثل الأعلى للشاعر أن يطلع على شعر الفحول من شعراء العرب ويتشبع بأساليبهم وروحهم ، وينهج مناهجهم ، ويعارضهم ويحاول مجاراتهم والتفوق عليهم إن أمكن . ولم يكن هم الشاعر أن يجدد على طريقتهم

التقليدية ، إذ لم تتغير نظم الحياة الاجتماعية بعد تغيراً جوهرياً كما حدث بعد ذلك بقليل ، وما زالت الأغراض التقليدية من مدح وهجاء وفخر وغزل وغيرها من أغراض الشعر العربي مسالك يطرقها شعراء هذا العصر .

وتتضح آثار هذه المرحلة في شعر شوقي الأول كما هو بين أيدينا في الشوقيات ، فقد تعدّى شوقي التقليد والتوليد من البحور والأوزان ، إلى المعاني يقتبسها أو يستوحي منها أو يحوّرها . وقد أوضح نقّاده نواحي هذا التقليد في قصيدته التي تبدأ بقوله .

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب   وينصر دين الله أيان تضرب

بمقارنتها ببائية أبي تمام وهو يمدح الخليفة . كما أوضحوا نواحي هذا التقليد في سينيته التي استوحى فيها من سينية البحتري ، وكذلك في فائيته التي استوحى فيها من فائية أبي العلاء ، كما تتضح في معارضاته لنهج البردة وميمية البوصيري ، واقتباسه لمعاني المتنبي على وجه الخصوص ، على إنه تتضح بالرغم من ذلك سمات ذاتية الشاعر في ذلك الاختيار الخاص للألفاظ ذات الرنين الموسيقي ، والمشبعة بالعناصر والتقاسيم الغنائية التي تحدث رخامة وطرباً وتتشبع بالعاطفة . كما نعثر في هذه القصائد الأولى على معاني من ابتكاره تتخلل ثنايا هذه القصائد .

وحين نفي شوقي إلى الأندلس بلغت مرحلة التوليد في نفس الشاعر ذروتها ، واشتعلت نفسه بما شعرت به من عوامل الحزن والوحدة والاغتراب ، وبما شاهده من آثار العرب في الأندلس ، واتسع أفق شعره ، وعارض في قصائده قصائد البحتري في إيوان كسرى ، وابن زيدون وابن عباد والخطيب وغيرهم من شعراء الاندلس ، ونلمس في هذه القصائد حرارة قد لا نلمسها في قصائده الأولى .

وحين عاد من الاندلس إلى مصر ، نرى تغيراً واضحاً في أغراض شعر شوقي ، فقد تغيرت الأحوال الاجتماعية وتطورت تطوراً سياسياً وأدبياً . فقد خُلع الخليفة وتولى آخر مكانه وظهر في مصر وعي قومي ، وقامت ثورة سنة ١٩١٩ وطالب زعماء مصر بالاستقلال ونالوه ، وافتتح البرلمان ووجدت الأحزاب ونودي بالاصلاح الاجتماعي والسياسي والأدبي ، وبرزت إلى الوجود مشروعات ترمي إلى إصلاح التعليم والزراعة والمشروعات الاقتصادية ، وزاد

اتصال مصر بالحضارة الغربية ، وظهرت طبقة من الكتاب الذين تثقفوا بثقافتها ، فوجد تنافس واحتكاك بين مدرستين من مدارس الأدب ، هما مدرسة تتمسك بالقديم وتكره التجديد ، وأخرى تدعو للتجديد وتضيق بالقديم .

وكان لهذه العوامل على شوقي أثر واضح جلي ، إذ نلمس فيه قلة في الشعر التقليدي إلاّ ما ولدته الظروف الاجتماعية المرغمة ، ومعظمها من شعر الرثاء . وضاق شوقي بشعره القديم فسعى إلى التجديد ، وصنع قصائد في القصة وفي حياته الخاصة وفي الأدب المسرحي وفي الشعر الغنائي القصصي .

على أن التغيير نال الموضوع أكثر مما نال جوهره . فقد مارس شوقي الشعر على مناهج خاصة ، ورسخت هذه الأساليب في ذهنه واستقرت ، ولم يكن بمرونته الأولى حين قويت الدعوة إلى التجديد ومجاراة دواعي العصر ، فدخل شوقي ميادينه الجديدة حاملاً معه رواسب شعره الغنائي الذي مارسه نيفاً وأربعين عاماً ، ورواسب الشعر العربي الذي يكوّن عنصراً هامًّا في شعره الغنائي .

فنلمس في شعره القصصي ، وفي شعر الوصف ، كما ورد في قصائده عن النحل وروما وآثار مصر ، وشعره في الملوك والسلاطين ، وقصائده في النيل والأندلس ، وآثار شعره في الوطنية الذي اشتعل في الأندلس ، وشعره في الحكمة والتماسه لغرائبها منذ صباه ، وخبرته الواسعة بالحياة الاجتماعية ، ومدائحه للملوك كوسائط الإصلاح ، وعلى أيديهم تتقدم الدول بالعلم والأخلاق ، وشعره في أسرته ورسمه لما حوله من عوامل طبيعية غير متكافئة ، وشعره الديني الذي يصدر عن إيمان وعقيدة تميّز بالإسلام وتقدسه وتفخر به وتذود عنه ، وتنتقد أهله لتركهم لتعاليمه ، وظهرت آثار ذلك كله في شعره المسرحي ، الذي تطور من نظام في الحوار يشبه القصائد ، ويعرض لغزل أو وصف أو رثاء أو مدح أو غناء ، كما تظهر في عنايته باستكمال النواحي الشكلية للشعر الغنائي العربي دون أن يجدد فيها . وتبلغ صفات شعره الغزلي ذروتها في مقابلات العشاق التي لا تكاد تخلو منها مسرحية من مسرحياته ، كما في كليوبترة ، ومجنون ليلى ، وعنترة ، وصفات شعر الحكمة واستخلاص العظة حين تحدث الكارثة

في مآسيه جميعاً . وتتخللها مقطوعات في وصف البحر أو القتال ، أو تصوير صراع نفسي ، أو أسباب فساد الامة إلى غير ذلك .

ورجع شوقي إلى قصيدته الأولى عن كبار الحوادث في وادي النيل يستمد منها مواضيع لمسرحياته عن مصر القديمة فيقول فيها عن قمبيز

لا رعاك التاريخ يا يوم قمبيز ولا طنطنت بك الأنباء

وقص فيها قصة فرعون وكيف أتى به قمبيز ذليلاً ، ولكنه أحاطه بهالة من العظمة ، فجعله يبكي لا لأن ابنته حملت جرة ، وإنما لأنهم أتوه بصديقه ذليلاً . وكذلك عرض شوقي كليوبترة فيها فقال عنها :

فقضى الله أن تضيع هذا الملك أنثى صعب عليها الوفاء
تخذتها روما الى الشر تمهيداً ، وتمهيده بأنثى بلاء

وقص فيها قصة الصراع بينها وبين أكتافيوس ثم انتحارها .

ثم انتهى إلى أبطال الغزل العربي في الأغاني ، فاستمد منه موضوعات عن الهوى هي مجنون ليلى وعنترة ، مما يتصل بالشعر الغنائي العربي بأواصر قوية .

* * *

٣ — مسرحياته

حاول شوقي وهو شاب أن يؤلف للمسرح ، إذ ألف وهو طالب في فرنسا مسرحية علي بك الكبير ، كما تدل على ذلك القصة التالية . يقول مترجمه أحمد عبد الوهاب أبو العز « جاء أفندي بهذا المظروف ففتحناه فاذا فيه رواية علي بك الكبير تأليف الفقيد من ثلاثين سنة ، وقال لي إقرأ لي بعضاً منها ، فقرأت له صحيفتين قال على أثرهما ، لو أعطاني ربي الصحة بدلتها بأخرى »[1] ثم كتب المسرحية التي بين أيدينا اليوم ، وما زالت النسخة الأولى عند أهل شوقي . وتدل هذه الظاهرة على شيئين هامين ، أولها وجود فكرة التأليف المسرحي في خلد الشاعر منذ شبابه ، كما تدل على أنه لم يعجب بهذه التجربة الأولى فعزم على تغييرها في بعض مواضعها وحقق ما عزم عليه .

(١) اثنى عشر عاماً ص ٩٧

وانصرف شوقي عن التأليف المسرحي إلى التأليف الغنائي ، الذي شمل قصصاً خرافية على ألسنة الطيور والحيوانات ، كما شمل قصصاً من التاريخ رمى بها إلى استخلاص العظة والعبرة ، اذ لم يألف الذوق العربي بعد هـذا الضرب من الأدب المسرحي المكتوب باللغة الراقية ، فآثر أن يوجه الميل للقصة والتصوير التشخيصي الى الشعر الغنائي

على انه اتجه إلى التأليف المسرحي في الأعوام الأربعة الأخيرة من حياته ، فألف سبع مسرحيات لم يتم الأخيرة منها ، ولا ريب أنه دفعه إلى ذلك عوامل أهمها رقى مستوى المسرح قبل أن تنافسه الخيالة عام ١٩٣٤ ووجود الوعي القومي بين أفراد الشعب المصري وإقبالهم على المسرح كمركز من مراكز الدعاية القومية ، وما صادف ذلك من رجوع جورج أبيض من أوربا ، وتكوينه لفرقته الجديدة لتمثل في الأوبرا ، وما كونه يوسف وهبي من فرق تمثيلية تمثل في المسارح المختلفة ، هذا الى امتداد حركة الدعوة الى التجديد الأدبي وازدياد الحملة على التقليد ، أصاب شوقي رذاذها . فكان عليه ، وهو أمير الشعراء الذي كرّم في الأوبرا سنة ١٩٢٧ أن يضرب بسهم في هذا الميدان الجديد .

على أنه وقد مارس الشعر الغنائي نيفاً وأربعين عاماً ، كان عليه من الصعوبة بمكان أن يكيّف نفسه للمسرح ومطالبه ، إذ قلّت مرونته وحدة ذهنه ، وهي صفات لازمة للشاعر المسرحي ، فاتجه إلى تأليف الأغاني أولاً ثم انتقل الى المسرح حاملاً معه تقاليد فنه القديم ومقوّماته ، واعتمد عليه في إحداث التأثير المسرحي رغم ما في ذلك من عيب واضح ، وتطوّر فنه تطوراً بطيئاً في حدود هـذا النطاق الغنائي ، معظمه نتيجة لاتصاله بالمسرح ورجاله ، وازدياد خبرة الشاعر بملامسته لمطالبه ، واستشارته لأهله ، وإدراكه لما يستهوى جمهوره من عناصر .

على أن هـذا المسرح المعاصر في جملته وأدواته وممثليه وجمهوره لا يحقق المثل الأعلى المسرحي . فقد عنى هذا المسرح ببهجة المناظر وروعة ملابس الممثلين أكثر مما عنى بالمطالب الفنية الراقية المسرحية وأولها إجادة التمثيل . وكان التمثيل في جملته خطابي النزعة ، يستهوي الجمهور بالشعر وما فيـه من خيال أو عاطفة أو موسيقى ، وما يتخلله من غناء . وتغذى الجمهور بهذا الغذاء الرخيص ، وفاتْ أن ما قدّم له تمثيل حقيقي ، إذ لم يرضه المثل والمسرح

إلى تذوق ما هو أرق فنًا وأنقى جوهراً وأرفع قدراً . ولم يستطع بعد ذلك أن يميز الغث من السمين . ولم يحاول شوقي رغم دراسته للأدب الأوربي رفع مستواه الفني وترقية ذوقه التمثيلي .

ولا يظهر أثر ما قرأ وشاهد من مسرحيات أوربية من فرنسية وإنجليزية أثناء دراسته بأوربا في شعره إلاّ بشكل عام . فقد استهواه من المسرح الفرنسي بساطته وسمو شعره كما كان مسرح راسين وكورنى ، واستهواه من المسرح الأنجليزي السلسلة التاريخية القومية التى نظمها شكسبير في تاريخ بلاده القومي مثل الملك هنري الرابع وهنري الخامس والملك لير وغيرها . ثم جنح في النهاية إلى كتابة مسرحيات تتصل بحياة المجتمع المعاصر .

ويتضح أثر المسرح الغنائى المعاصر بمدارسه المختلفة التي رأسها سلامه حجازي ، وأخذه عنه معظم كتّاب المسرحيات الشعبية المعاصرة له ، بحيث شاع الغناء على المسرح في تلك المقطوعات التي تتجمع وتتفرق في ثنايا مسرحياته ، والتي قصد بها غاية غنائية خالصة ، وبالعناية بمناظر العشاق ومحاوراتهم العاطفية .

وتفاعل هذان العاملان مع مقومات شعر شوقي الغنائي ، بحيث بلغ المسرح الغنائى ذروته فيه ، وصارت النواة الغنائية محور فنه بأجمعه ، وبها وعن طريقها انتقل إلى الممثل وأثر في الجمهور . ومن هذه النواة تنبع حسنات فن شوقي وعيوبه، فهذه الأغانى امتداد لما كتبه الشاعر من مقطوعات غناها المغنون ، ونظرة إليها وإلى تركيبها تبين ما روعي فيها من قيم غنائية صوتية موسيقية ، وتعبير ها عن عاطفة هي الحب عامة ، وتتشبع به تشبعاً عالياً ، ويعبر بعضها عن عواطف متشائمة بين النفوس : ففي نشيد الحب والحياة في مصرع كليوباترة يعبر عن الحب ، وفي نشيد الموت يعبر عن الموت ، وفي نشيد القبور يعبر عن الموت في مجنون ليلى ، وقد توجد أناشيد للمدح كما في قمبيز حين يمدح فرعون ، أو للعرس كما في علي بك حين يتزوج آمال ، وعنترة حين يتزوّج بعبلة ، على أنها تشترك جميعها في التشبع بالعاطفة وبالقيم الموسيقية لتناسب الغنـاء . ولنضرب المثل بنشيد الحب والحياة في مصرع كليوبترة ، يغني إياس :

أنا أنطونيو وأنطونيـو أنا ما لروحينـا عن الحب غنى

غننا بالشوق أو غنّ بنا نحن في الحب حديث بعدنا
وجثت عن شجونا الريح الحنون وبعينينا بكى اللون الحنون
وبعثنا من شكايات الشجون في حواشي الليل برقاً وسنا

قد لا يكون في هذه الأبيات معنىً واضحاً عميقاً ، على أنه يتضح الاختيار الدقيق للألفاظ ذات الرخامة في الصوت ، وتكرر الحروف بصورتها الهجائية أو ما يناسبها من حركة صوتية . حتى تحدث نغماً موسيقيًّا اشتهر به شعر شوقي عامة . ففي البيوت الأربعة الأولى يتكرر حرف الواو وتتكرر الفتحة كما يتردد حرف النون . هذا إلى اتحاد القافية في الشطرات الثلاث الأولى من كل بيتين ، واتحادها في القافية في الشطرتين الرابعتين من كل بيتين.

ولم تقف النزعة الغنائية عند حد الغناء ، وإنما تكون لحمة الحوار ونسيجه الرئيسي، كما يظهر من عناية شوقي باستكمال الأوزان والبحور ، واتخاذ هذه الأوزان والبحور من الصيغ التقليدية الشائعة في الشعر الغنائي العام ، وتظهر جلية في المسرحيات الأولى ، ولا تنعدم في المسرحيات الأخيرة ، أنظمة الحوار التي تقترب من نظام القصيدة العربية مبنىً ومعنىً . وتطول في أماكن الوصف ، والرثاء ، والشكوى ، والغزل ، وتدور حوادث الفصول في العادة على هذه الصور ومثلها من صور الشعر الغنائي ، ويخفف من عيوبها المسرحية ما يتخللها بين الفصول من حوار متقطع ، تشترك فيه شخصية أخرى أو شخصيتان غير الشخصية المتحدثة ، فتقلل من هذه النزعة الخطابية ، إن ألقيت على مسامع الجمهور ، أو النزعة الغنائية إن غنيت أمامه . وتتناسب هذه النزعة تناسباً عكسيًّا مع قدرة شوقي المسرحية ، فيكثر اعتماده عليها في إحداث التأثير المسرحي ، دون اعتماده على الشخصيات والحوادث المسرحية في مسرحياته الأولى ، ويقل كلما ازدادت قدرة الشاعر على تحريك الموضوع ، والتأثير بوسائل المسرح الخاصّة . على أن هذه النزعة التي خلطت بين الصفة القصصية الغنائية ، التي تعتمد على الحكاية والخطابة ، والصفة المسرحية التي تعتمد على الشخصية والحادثة ، بحيث يكون الحوار تعبيراً لازماً ، وعنصراً اقتضاه المقام . ولجأ شوقي ، كما لجأ المسرح الغنائي ، إلى وسائل مسرحية خارجية لإحداث تأثير مسرحي ، واجتذاب اهتمام جمهوره ، فأكثر من المناظر التي تضيف أهميتها المسرحية ، بينما تتصف بروعة المنظر ، كما في مناظر الولائم

والحفلات الراقصة والموسيقيـة . وبلغت درجة كبيرة من الأهميـة حيث تضعف الحركة المسرحية ، كما في المنظر الثاني من الفصل الأول في مسرحيتي مصرع كليوبترة وقمبيز والمنظر الأول من الفصل الأول في مسرحية علي بك . وعيب مثل هـذه المناظر أنها تصرف انتباه الجمهور عن الموضوع الرئيسي والتطور الذاتي لحوادث المسرحيـة الدقيق ، لقلة اتصالها بالمسرحية وموضوعها وشخصياتهـا . فهي وسائل غير جيدة يلجأ إليها الـكاتب المادىء الذي يعتمد على أدوات مسرحية خارجـة عن تطوّر الموضوع الذاتي ، من داخل طبائع الشخصيات ، بحيث يكون كل تأثير مسرحي مثير نتيجة لازمة خاضعة لهذا التطوّر . وقد قلت هـذه العيوب إلى حد كبير تبعاً لازدياد خبرة الشاعر المسرحية كما في علي بك الـكبير وعنترة والست هدى ، على أنها لم تنعدم تماماً .

وتأثر شوقي بالمسرح الانجليزي ، وشـكسبير خاصة كما يظهر في مسرحيته الأولى وهي مصرع كليوبتره ، إذ استوحى من هـذه المسرحية بعض المنـاظر ، كمناظر لقاء أنطونيو وكليوبترة ، ومنظر موت أنطونيو ، ومنظر موت كليوبترة ، ويوضح الفرق بينهما توضيحاً جليًّا الفارق بين مذهب شوقي ومذهب شكسبير ، أو المذهب الغنائي القصصي والمذهب المسرحي التمثيلي . وتلك ظاهرة من ظواهر الاقتباس التي يبدأ بها الـكاتب حياته ، وهي تتضح أيضاً في اقتباس الشاعر لبعض شعر مسرحيته الثانية وشخصياتها وحوادثها من الأغاني ، وان مقارنة بين أوجه الشبه في شعر المجنون الذي ورد بالأغاني وشعره كما ورد في مسرحية شوقي ليؤكد هذه النزعة الغنائية في الشاعر .

إذا أضفنا إلى هـذه الاتجاهات نفسية الشاعر الاجتماعية ، من اتصال بحيـاة البلاط والملوك ، ومدحهم ردحاً طويلاً من الزمن ، والتغني بآثارهم ، ومن نزعة إسلامـة عامة لا تشعر شعوراً قويًّا بالوطنية المصرية ، وإنما بنزعة إسلامية قوامهـا القومية التركية على الأصح ، ومن نزعة غنائيـة اتصلت بحياة الشعراء في الأدب العربي في تاريخه الطويل ، أمكننا أن نتنبأ باتجاهات مسرح شوقي عامة ، بل وأمكننا التنبؤ بنواحي الإجادة والتقصير فيه ، فهو يجيد حيث خبر وعلم مما يصف من شخصية أو حوار ، كما في الملوك والملـكات ، ويقصر حيث لم يعلم ولم يخبر ، كما يحدث حين يصف الجمهور وعامة الشعب ، بل لا يكاد يعـلم

عنهم شيئاً ، نتيجة عزلتـه عنه ، إلاّ في مسرحية أخيرة ، هي ملهاته الوحيدة التي اتصل بشخصياتها وحوادثها فأجاد تصويرها إلى حدّ كبير .

وإن شاعراً اتخذ النواة الغنائية أساساً لمسرحه ، ليفتتح مسرحاً ذاتيـاً فيه من شخصيته الكثير . ولم يحاول شوقي أن يختفي وراء مواضيعه أو شخصياته أو حواره ، وإنما تظهر فيها ذاتيته وآراؤه وأهواؤه بشكل واضح .

* * *

استمدّ شوقي موضوعات مسرحياته الأولى من التـاريخ . فموضوع مصرع كليوبترة مستمد من تاريخ مصر القديم ، وموضوع مجنون ليلى مستمد من التاريخ الإسلامي في عهد بني أمية ، وموضوع قمبـيز مستمد من تاريخ مصر القديم ، وموضوع علي بك الكبير مستمد من التـاريخ الإسلامي في عهد المماليك ، وموضوع عنـترة مستمد من تاريخ العصر الجاهلي ، أما موضوع أميرة الأندلس — وهي المسرحية النثرية الوحيدة التي ألفها — فستمد من التاريخ الاسلامي في الأندلس على عهد بني عباد في نهاية حكم ملوك الطوائف وأوائل عهد المرابطين . ويأخذ البعض على شوقي سوء اختيار بعض هـذه الموضوعات في عصر ذكر أنه يدافع فيـه عن القومية ويساير الشعور القومي . إذ اتسع التـاريخ المصري القديم والاسلامي لصفحات بطولة ناصعة مشرقة ويأخذ عليه البعض سوء دفاعه حيث أراد الدفاع ، كما حاول حين دافع عن كليوبترة ، ويأخذ عليه البعض عجزه عن فهم طبيعة المصري المستمرة خلال العصور ، وصوره شعباً جاهلاً لا حيـاة فيه ، يسير في ركاب المنتصر ، وينقلب على المهزوم . وفي هذه المآخذ الكثير من الصدق ، ومنشؤها انعزال الشاعر عن حياة الشعب من جهة ، وتغلب عاطفته نحو الترك على عاطفته نحو مصر من جهة أخرى . وإنما وجه اهتمامه في المسرحيات التاريخية التي تدور حول الملوك إلى تصويرهم مدافعاً عنهم ومحاولاً ستر عيوبهم ، ، وإكسابهم صفة البطولة والنبل . وكان الشاعر موفقاً أكثر من ذلك في مسرحياته التي اختار الشعراء أبطالاً لها ، فهو يعرضه لحياة شاعر مثله من السهل أن يتفهم وسائله ونفسيته وصوغ حواره ، ومن السهل أن يدير عواطفه حول نواة واحدة هي الهوى ، وإنشـاء الغزل . كما في مجنون ليلى وشبيهتها عنـترة . وزاد توفيقه حين ترك

التاريخ وجنح إلى الحياة يستمد منها مباشرة صور الناس كما تراهم وتحسهم في الحياة ، وما يحدث لهم من وقائع إنسانية عامة .

على إنه يهمنا العرض المسرحي للموضوع . ولعله من الخير أن نفرق بين مذهبين من مذاهب الفنون ، هما مذهب القصة ومذهب المسرح . إذ يعتمد فن القصة على السرد والأطناب والتحليل ، فيوصف المجال الذي تتحرك فيه الشخصيات ويفصل في بيئاتها وعوامل الوراثة فيها . ذلك لأن القصة يقصد بها القارىء الذي يتسع وقته للمقارنة والموازنة والتحليل والتعليل . أما في المسرح فيختار من هذه المجموعة الكبيرة أكثر الحوادث مدلولاً ومغزًى، وأقواها تأثيراً، ويضعها في فصول ومناظر مركزة ، تجمع مدلول الموضوع، والحوادث بين طياتها عن طريق التمثيل المباشر، كما لو أنها تحدث لأول مرة . بحيث يتطوّر الموضوع من داخل الشخصيات ، وتتحرك الشخصيات مع حوادث الموضوع في انسجام . وتؤدي الحوادث إلى الأزمة الكبرى التي تنتهي بحل ، فالمسرحية أزمة تعرض وتتوتر وتحل . ولا بد من اتفاق الحوادث وصفات الشخصية . وخير موضوع ما تطور من داخل شخصياته . وما ذلك إلاّ لأنّ المسرحية تمثل عن طريق ممثلين أمام جمهور ، لا يتسع وقته للتحليل والتعليل ، وإنما يتابع المسرحية بعواطفه أكثر مما يتابعها بعقله ، ولا بدّ من اجتذاب انتباهه من بداية المسرحية إلى نهاية بالحوادث المفعمة بالحياة ، المركزة المدلول .

وإنا لنقابل في مسرح شوقي ما يدل على عدم اعتبار لهذه الفروق الأساسية . منشؤها عناية الشاعر بالصفات الغنائية ، بحيث صرفت اهتمامه عن لوازم المسرح . وإنما عني باستكمال البيوت والأوزان ، وفي تطويل الحوار حتى طغّت صفاته الغنائية ، على صفاته المسرحية وأفقدت هذه العوامل الشخصيات الكثير من حيويتها ، وجعلتها جامدة لا حياة فيها ، سيما في أبطال المسرحيات ، حيث تدخّل شوقي في تعبيرها، فلم تترك لتعبر عما بها، وإنما تكلم شوقي من ورائها ، بشكل خطابي يقص ولا يمثل . وكثيراً ما سبب هذا الاسترسال الغنائي تفكك الشخصية واضطرابها ، كما سبب تفكك الموضوع وضعفه من الناحية المسرحية .

على أن هذه العيوب التي ظهرت قوية في المسرحيتين الأولى والثانية وهما مصرع كليوبترة ومجنون ليلى ، قد قلّت بالتدريج في المسرحيات الأخيرة ، وتدرّج فن شوقي بازدياد خبرته

المسرحية، فوضحت الأزمة في المسرحية الثانية، وازدادت في المسرحيات التالية على التوالي ولو أنها لم تكتمل تماماً.

ولشوقي أسلوب متشابه في تأليف مسرحياته، فالموضوع يتكوّن في العادة من خمسة فصول كما في مجنون ليلى، أو أربعة كما في مصرع كليوبترة، أو ثلاثة كما في الست هدى. ويبدأ الفصل الأول في العادة بتمهيد تلخص فيه بعض الشخصيات الثانوية الموقف، وتوضح علاقة البطلين ببعضهما، وتظهر بعد ذلك الشخصيات الرئيسية أمام الجمهور لتمثل هذه العلاقة. ويبدأ الموضوع في التطور في الفصل الثاني. وتحدث مأساة البطل الثاني في الفصل السابق للأخير، ومأساة البطل الرئيسي في الفصل الأخير، أو تتوتر العقدة، وتحل في الفصل الأخير إذا كانت المسرحية ملهاة. ويبث الشعر في فصول المسرحية الاولى ألواناً بهجة عن طريق الشخصيات الثانوية، ويتدرج نحو الاظلام حتى يبلغ نهاية ذلك في فصل المأساة، مستعيناً بالأدوات المسرحية الخارجية في إحداث تأثيره، أكثر مما يستعين بتحليل نوازع الشخصية والتعمق في سبر غورها، والتدسس إلى تحليل عواطفها.

ولعلّ ذلك راجع إلى ذلك الحيز الضيق الذي حصر شوقي نفسه فيه. فقد قيد نفسه بحدود التاريخ يستمد منه مواضيع فنه. ومن المتعذر إحياء الشخصية التاريخية، ويحتاج ذلك إلى مهارة وقدرة لا تتوفر للشاعر المبتدئ. والشخصيات التاريخية أقرب إلى الأنواع منها إلى أفراد واضحة الملامح، بينة الصفات، كما نجد في الشخصيات التي تعيش في الحياة، فهي حية نابضة متميزة ذات فردية. ووفق شوقي في العثور على هذا المفتاح الهام للمسرح حين جنح للحياة، يستمد منها مواضيع مسرحياته في المسرحية الأخيرة، وهي الست هدى، لأول مرة، ولكنه لم يمهل ليؤلف المسرحيات التالية وهي البخيلة التي أتمّ بعضها وعلي بك الكبير التي لم يبدأ في تأليفها.

وحاول شوقي أن يزاوج بين موضوعين في مسرحياته أحياناً كما فعل كتّاب المسرح الرومانتي، فيساير الموضوع التاريخي في مصرع كليوبترة موضوع مبتدع يوازي الموضوع التاريخي، ويخفف من ثقل أعبائه، ويقابل بين تبعات الملوك وحرية الأفراد العاديين، ويطابل الموضوع وحوادثه. وكذلك يساير الموضوع التاريخي في علي بك موضوع آخر مبتدع،

ويتشابك الموضوعان وتكسب نهاية الموضوع المبتدع الموضوع التاريخي نهاية مخففة الوقع ، إذ تتصل حظوظ علي بك ومصيره بحظوظ آمال ومراد ، ويتطوّر الموضوعان معاً ببراعة لا نلمسها في المسرحية الأولى . على أن هذا الموضوع الثانوي يبلغ أحياناً درجة من الحياة والجودة لا يبلغها الموضوع التاريخي .

وتكثر في مسرح شوقي مناظر العشاق ، وتبرز فيها العواطف ويلتهب الشعر ، وهذه المناظر تعجب الجمهور لشيوع هذه العاطفة بين الناس على اختلاف درجاتهم ، وتكثر في الفصول أيضاً مناظر الصراع الحسي ، وتقل مناظر الصراع النفسي ، ولو أنها لا تنعدم . والنوع الأول أقل جودة من الناحية الفنية من النوع الثاني . فيوجد مثل هذا الصراع النفسي في كليوبترة ، بل هو لب مأساتها ، ولكنه لا يتضح تماماً . وكذلك يوجد في أنطونيوس . ويتضح قليلاً في ليلى وحيرتها بين هواها وواجبها . ويبلغ غايته وذروته في آمال ، حيث يتصارع في نفسها اخلاصها لزوجها واخلاصها لهواها . أو بين دواعي الخير ودواعي الشر . أما مناظر الصراع الحسي فشائعة في المسرحيات ، ففي المسرحية الأولى صراع بين أنطونيو واكتافيو ، وفي مجنون ليلى صراع بين قيس وآل ليلى ، وبين زياد ومنازل ، وفي علي بك صراع بين محمد بك وبينه ، واصطدام بين علي بك وسعيد . ويبلغ غايته في عنترة بحيث يتكرر بصورة ملحوظة لا تخلو من المبالغة

وتوجد مناظر الولائم والحفلات في كل مسرحية تقريباً ، كالغناء والرقص والولائم وعيبها أنها تشغل حيزاً كبيراً في تطور الموضوع ، بحيث تصير حشواً يفسد الموضوع الدقيق التطوّر . وبها يعتمد الشاعر على أداة خارجية لاحداث التأثير المسرحي الدقيق .

أما في مناظر الموت فيمهد لها بإثارة روح المأساة في الجوّ بالتلميح به عن طريق الشعر وحشد أدوات مسرحية خارجية كأزهار وأفاعي ، وقبور وجرحى على المسرح ، وتعبر الشخصية في هذا الموقف عامّة عن عواطف متقاربة ، في جملتها بكاء الأهل والأحبة والوطن مما يشابه شعر المؤلف في الرثاء إلى حدّ كبير .

ونكاد نتبع تياراً فكاهيًّا في مسرح شوقي يبتدىء بصورة أولية في المسرحيات الأولى عن طريق اللفظ أو المنظر الجسمي للشخصية ، ويتطوّر حتى ينبع من الموقف والشخصية والمزاج في المسرحية الأخيرة .

والشخصيات المسرحية عند شوقي بسيطة التركيب قليلة التعقيد ، بل قد تبلغ بها البساطة إلى حد انعدام الملامح وضياع السمات ، أمام تيار السيل الغنائي الذي يفقدها الكثير من حيويتها، وصدق تصويرها، بحيث لا نجد فيها ما نجد فيمن نلمسهم ونعاشرهم من الأحياء . وتدفع الشخصية في العادة عاطفة عامة توجه تفكيرها وسلوكها ونوازعها ، بحيث تظهر أفعالها وأقوالها منسجمة معها، ودالة عليها وموضحة لها . فتوجه أنطونيوس عاطفة الحب ، كما توجه قيساً . وتوجه قمبيز صفات مضطربة ، فيوجهه الجنون المتقطع في بداية المسرحية ، ثم يستولى عليه ندم وحب في نهاية المسرحية . وتدفع علي بك فكرة التبذير نحو المأساة .

ولمسرحيات شوقي في العادة بطلان أحدهما رجل والآخر امرأة . وتتحكم المرأة في مصير الرجل الى حدٍّ كبير ، كما في مصرع كليوبترة، ومجنون ليلى، والست هدى . وفي البطل عيب تنفذ منه المأساة اليه . فكليوبترة لا تعبر بوضوح عن حبها لوطنها، وحبها لانطونيو ، ولا تستقر على جانب منهما ، فهي أمام المصريين مصرية تدافع عن مصر ، ومع أنطونيو عاشقة له متفانية في حبه . وظل هذا التردد موجوداً حتى نهاية المسرحية دون أن تتماسك شخصيتها بل كثيراً ما ترتبك وتضطرب . حتى إذا ما فشلت ، انتحر انطونيو ، وانتحرت بعده دون وضوح الدوافع والبواعث التي تتمشى مع سياق المسرحيـة وأنطونيو عاشق ولا تظهر أعماله وأقواله نفسية الجندي الباسل كما يصفه من حوله . وحظ ليلى خير من حظ كليوبترة . فهي بدوية عاشقة ، على انه قام في نفسها صراع ،كان من الممكن أن يحلل تحليلاً شائقاً كما حلل في نفس حوليت، إذ يتضح حيرتها بين واجبها نحو هواها ، وواجبها نحو التقاليد التي تتمسك بها . فيؤدي بها هذا الصراع النفسي الى الكارثة ، ويموت قيس بعدها . وقيس كأنطونيو عاشق ، بالغ الشاعر في اظهار سيطرة هذه العاطفة على أموره، بحيث تخرج عن مألوف الحياة أحياناً . وعنترة عاشق أيضاً ، وعبلة عاشقة . على أن عنترة أوضح في قسماته وشخصيته من سابقيه ، فظهرت آثار البيئة المحلية فيه، كما قويت ألوان عبلة وسماتها . فعنترة محب بدوي عفيف، وعبلة فتاة بدوية خشنة جريئة . على أن قوة عنترة تصور أحياناً بصور خارقة خارجة عن مألوف الحياة . ولا تبرز الأزمة أمام الجمهور على المسرح، ويسترسل في انشاد الشعر في معظم أجزاء المسرحية . وعلي بك محسن كبير ، يؤدي به الكرم الى

فقد الخزانة ، وانفضاض أعوانه من حوله، ومما يؤدي به الى التماس المعونة من غيره، وآمال صورة حقة بما يبرز فيها من صراع نفسي بين ميلها الى مراد ، واخلاصها لزوجها، وقد انتصر ضميرها على هواها بسرعة . وهي أكثر حياة من ليلى وكليوبترة . أما قمبيز فهو صورة مضطربة من أهواء متضاربة، من جنون إلى ندم إلى حب مفاجيء . ونتيتاس تظهر وتختفي وتضطرب في أقوالها ولا تنسجم مع نفسها في أفعالها . وكذلك نفريت التي تظهر في بداية المسرحية مظهراً لا يتفق وانتحارها في النهاية . ولعلّ أبرع نساء شوقي في تصويرها هي الست هدى التي تحيا حقًّا ونكاد نلمسها بين من نعاشرهم من الناس ، فهي عجوز ترث ثروة من يطمعون في مالها واحداً إثر الآخر ، ممن يلتمسون مالهـا ، حتى إذا ماتت لم تترك شيئاً لزوجها الأخير .

ولعلّ شخصيات شوقي الثانوية أقرب الى الحياة من أبطاله ، إذ لم يحاول أن يرفع من شأنها بشعر مصطنع ، أو يتدخل في طريق تعبيرها الحر عما يخالجها، كما تدخل في شخصياته الرئيسية . ولم يحاول شوقي بتر أحد جوانبها ، كما بتر كليوبترة مثلاً حين حلل نفسيتها من وجهة نظر دفاع وتبرير عن كل عمل تعمله . وإنما تحيا الشخصية بنواحي الضعف ، كما تحيا بنواحي القوة ، وربما كان تحليل نواحي الضعف أكثر قدرة على إحيائها وإكسابها أبعاداً إنسانية . وربما تكسب بعض التفاصيل التافهة الشخصية حيوية وقوة .

ومن هذه الشخصيات الثانوية الحية أتباع الأبطال . فأوروس تابع وفي لأنطونيوس ، كما يتبع قيساً زياد ، وعنترة داحس ، وكما تفي هيلانة وشرميون لـكليوبترة ، وعفراء لليلى . وتدع هذه الشخصيات الثانوية الأبطال يفصحون عما في نفوسهم ، ويكون الحوار طبيعيًّا يكشف مغالق عواطفهـا حين توجد هـذه الشخصيات الثانوية وتشترك فيـه . والنساء في العـادة أكثر عطفاً على سادتهنّ من الأتباع ، على أنها جميعاً تكاد تكون نوعاً واحداً ، فهي مرتبطة بهذه الشخصيات الرئيسية وتستمد كيانها وأهميتها تبعاً لاتصالها بها .

ولهـذه الشخصيات أدوار تظهـر وتختفي دون استمرار في المسرحيـة ، فرينون وأنشو في مصرع كليوبترة ، وابن ذريح وهنـد في مجنون ليلى ، والماشطة والجواري في علي بك الـكبير ، ووفد قمبيز ، وكلها شخصيات ثانوية تظهر لتؤدي عملاً ما ثم تختفي . ويقوم

بعضها في العادة بتبادل فكاهات لطيفة تثير في الجوّ روح المرح والفكاهة . فهي كاللون في يد الرسّام ، تعطي الصورة لوناً بهيجاً . على أن بعضها أداة تهكم حين يظهر في نهاية المسرحية بصورة محزنة كابن ذريح في مجنون ليلى ، وإياس في مصرع كليوبترة .

ومن هذه الشخصيات صورة أنذال المسرحية ، كأولمبوس في مصرع كليوبترة ، وزياد في مجنون ليلى ، وتاسو في قمبيز . وأبو الذهب في علي بك ، وصخر في عنترة . وهي تهزم في النهاية جميعاً ، بل أن شوقي قد يعاقبهـا بالقتل كما في أولمبوس وزياد وتاسو ، وتفريت، فتعتبر بتراً قد يكون غير طبيعي وفيه بعض الشذوذ والمفاجأة

ومن هـذا تتضح طبيعة الشخصيات عند شوقي ، فهي شخصيات بسيطة التركيب قليلة الألوان ، ضحلة الغور . ولعلّ الشاعر لم يقصـد إلى عمق التحليل، إذ وجه اهتمامه إلى النظام دون النواحي الأخرى للإجادة المسرحيـة ، مما حدا إلى اضطرابها أحياناً . يقول الأستاذ عباس محمود العـقاد : « وغني عن الإبانة أن هـذه الروايات التي نظمها شوقي خلت من الشخصيات ، والتبست فيها ملامح الأبطال أيما التباس . مع أن كلها أو بعضها تاريخية ليس في تحضيرها وتصويرها فضل كبير بالنسبة إلى فضـل الإنشاء والإبداع ، [1] ويرجع هذا إلى انعـدام شخصيته في شعره . والواقع أن شخصيات شوقي المسرحية سطحية التحليل حقـًا ، ولـكن مرجعها إلى الاتجاه الغنائي الذي اندفع فيه الشاعر، وضحى في سبيله بالقيمة المسرحية ، والمثـل الأعلى للـكاتب المسرحي أن تختفي شخصيته من المسرحيـة ، ويدع الشخصيات تدير الحوار وتحرك الموضوع بصورة طبيعية، وتعكس عالماً كأنه عالم الحياة .

وتنقسم شخصياته إلى أنواع ذات مثل عليـا إسلامية رغم اختلاف هـذه الأنواع . فالبطل في العادة يمتاز بصفات نبيلة . فهو بطل في الحرب كأنطونيو وعنترة ، أو مثل أعلى في الوفاء والمروءة والشجاعة ، وهي صفات بدوية تتضح في عنترة، وضرغام، وزياد ، وفرعون، وضاهر ، يقابل هذه الصفات النبيلة ناحيـة ضعف تنفذ المأساة إلى الشخصية منها — إذا كانت المسرحية مأساة . على أن البطل قد يكون شاعراً ، وتصير هذه الميزة صفة البطولة فيه. ومن أجل ذلك نسب شوقي إلى كليوبترة الشعر ، وصار قيس بطل البادية لمرة ، وكذلك

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم : ص ١٦٥ — ٢٦٦

عنترة . ولا تخلو صحبة الملك من شاعر يمدحه ويمجده وينشده . أما إذا كان البطل امرأة ، جعل شوقي محور حياتها عاطفة الحب ، وأقام بجواره حائلاً يمثل الواجب . وكثيراً ما ينسب إلى البطلة صفات أقرب إلى صفات الذكر . فكليوبترة بطلة سياسية ، رغم هواها . وليلى عاشقة، ولكنها تتمسك بواجبها . وتنيتاس تحب ، وتجد في أداء الواجب مهرباً لها من حب يائس . وقد حرص شوقي على عدم خروج نسائه على تقاليد الاسلام بشكل واضح ، فيحيط ملوكه وملكاته وأبطاله بهالة من العظمة والعفاف .

وشعراء شوقي يحسنون الشعر ويسترسلون فيه استرسالا قد يفسد الحركة المسرحية أحياناً سواء كانوا أبطالاً من شخصيات محترفة . ويدور شعرها بهذه الصور حول الهوى كما في مصرع كليوبترة، وليلى، وعنترة ، أو الفخر أو الحماسة أو الرثاء كما في مسرحياته كلها. ويصحب الشاعر في العادة مغنّ يغني بعض المقطوعات وقد يصاحبه مضحك يثير الفكاهة بألفاظه كانشو ومقلاص .

وللبطل تابع تفنى شخصيته في سيده ، ويخلص له اخلاصاً تاماً ، ويتيح له الفرصة للتحدث عما يجيش بنفسه . فأوروس وزياد وداحس شخصيات تتمم الابطال وتعطف عليها عطفاً يكاد يشبه عطف الأم الرؤوم ، والأنثى الحنون . وقد ترتبط مصائرها بمصائر أبطالها كما في أوروس الذي ينتحر قبل سيده ، أو تفنى لذة حياته بفنائه كما في زياد . وللبطل أيضاً منافس يحرص الشاعر على أن يكون غير كفء لمنافسة البطل ، فزينون منافس مضحك لانطونيو ، ومنازل منافس، أدنى مرتبة من قيس . وصخر غير كفء لمنافسة عنترة ، وضرغام هو المنافس الوحيد الكفء لمنافسة عنترة ، ويحرص الشاعر على أن يقتل في معركة ليخلو الجوّ لعنترة .

* * *

أما ذلك العنصر المسرحي الذي اعتمد عليه شوقي في حواره ، فهو الشعر الغنائي ورواسبه . وجوهر الشعر الغنائي العربي لغة منمقة تعني بالتشبيه والاستعارة والبديع والأخيلة البعيدة المآخذ أحياناً ، والمعاني الطريفة ، وكل ما من شأنه أن يوفر الألوان الخيالية التي تنفذ الى أحاسيسنا وخيالنا . ولم يفكر شوقي مليًّا في جوهر هذا القاموس

التقليدي ، وفي وسائل تكييفه للمسرح . ولم تقف هذه المشكلة عند البحور والاوزان أو القوافي ، وإنما تتعدى الشكل إلى الجوهر ، إذ يعتمد الحوار المسرحي على التحليل النفسي العميق للشخصية والموقف ، ويخضع خضوعاً تامًّا للتمثيل بحيث يعبر عما يجول في نفس الشخصية من جهة ، ويساعد على تحريك الحوادث المسرحية نحو الازمة الكبرى . فالحوار والشعر وسيلة لا غاية في ذاته : وسيلة إلى تجسيد الشخصيات واحيائها ، حتى نلمسها بارزة الملامح .

وإنه ليقابلنا في مسرحيات شوقي الأولى صور من الحوار تركيبية المبنى ولا تكاد توجد بينها تلك الوحدة الحية التي تميز العمل الفني والمنتج المسرحي ، بحيث ترتبط سلاسل الحوار بأواصر السببية ، ويعم عنصر الوحدة النابع من الشخصية . وسيقابلنا في المسرحيات الأولى كمصرع كليوبترة ، ومجنون ليلى ، استرسال غنائي ينزلق فيه المؤلف بسهولة، فيفلت زمام تصوير الموقف والشخصية ، والتطور السريع المتوتر للحركة المسرحية من يده. وستقابلنا أنظمة من الحوار تكاد تشبه القصائد الغنائية مبنىً ومعنىً ، من وصف أو شكاة أو نجوى ، أو رثاء ، أو مديح أو قصائد غنائية . وهي خيوط ابتدأ منها فن شوقي واتجه فلم يستطع أن يتخلص منها عندما ازدادت خبرته المسرحية ، ولم يتخلص منها إلا حين ترك المسرح التاريخي إلى المسرح الاجتماعي في مسرحيته الأخيرة ، حيث تدل الدلائل على أن الشاعر إنتبه إلى الأسس المسرحية وغير اتجاهه الأول،فأخضع الحوار للحوادث والتشخيص. ولسوء الحظ لم يؤلف إلا مسرحية أتمها ولم يطبعها ، ومسرحية أخرى لم يتمها ولم يطبعها . وما زالت نسختها الناقصة عند أحد المعجبين به (الدكتور محمد عبده) .

ولقد خدع شوقي بالنجاح الذي لاقاه مسرحه حين مثل على المسرح . واعجاب الناس به . على أن هذا الجمهور المعجب ، والمسرح الممثل لمسرحياته كان من هذا النوع الذي اعتاد مشاهدة المسرحيات الغنائية ومتاع الغناء والطرب بسماع الألفاظ والأخيلة ، فقد كان كل هذا الجمهور المثقف ذا ثقافة أزهرية ، ولم يخلق بعد الناقد والمؤلف الذي اطلع على المسرح الغربي تأليفاً ونقداً وتعريفاً . وإنما كانت تلك الحركة الجديدة ناشئة حين كتب شوقي للمسرح ، وربما غير رأيه واتجه اتجاهاً آخر لو تأخر به الزمن قليلاً .

وقد نجحت مسرحياته للأسباب التي نجحت من أجلها المسرحيات الغنائية ، ففيها شعر مطرب ، وأغان تغنى ، ومناظر تبهر ، وقصص مستحدثة لم يسبق إليه في المسرح الشعري الراقي . على انه لبث مسرحاً مترفاً خاصًّا عكس أنواع العيوب التي ظهرت في المسرح الغنائي. فقد ضحى في سبيل هذا الامتياز بالقيم المسرحية الفنية ، وما كان من الممكن أن يحدث من

عمق في التصوير والتشخيص والمدلول . على أنه لا بدَّ من الإشارة إلى جهد الكاتب الذي بذله حتى يكيف شعره الغنائي للمسرح ، وقد كان مجهوداً جباراً حقّاً . فقلت النزعة إلى إنشاء القصائد بالتدريج ، وازدادت مرونة الحوار وتميزت الأوزان والبحور وبيوت الحوار ، بازدياد خبرة الشاعر المسرحية واتصاله برجال المسرح ومشاهدته لمسرحياته . ولمسه لحاجات الجمهور . وهو اجتهاد اعتمد فيه المؤلف على ذكائه، وربما هدته دراسة ضئيلة إلى الأسس القويمة .

وصاحب تطور هذه النزعة تطور آخر في فن شوقي المسرحي ، فقد زاد اعتماده على صور الصراع النفسي في الشخصيات ، والحوادث الناجمة عن تطور الموضوع ، وتصوير شخصيات بدأت ملامحها بالبروز إلى حد ما ، ووردت صور من المفاجآت وصور من التهكم المسرحي ، وازدياد في الحركة المسرحية والتمثيل ، ولو أن الدواة الغنائية ما زالت محور هذا الفن . فقد وضع شوقي لنفسه أساساً لم يستطع أن يفلت من زمامه . ولم يفطن إلى ما في هذا الأساس من عيوب .

* * *

على أنه رغم هذه العيوب فشوقي هو أول رائد وضع أساس الشعر التمثيلي الراقي ، وترك لمن بعده مهمة إتقان نواحي المسرح الأخرى . يقول الدكتور طه حسين « أما عن التمثيل فقد غنى وأطرب وأثر ولكنه لم يمثل ، لأن التمثيل لا يرتجل ارتجالاً ولا يهجم عليه . وإنما هو فن يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة . وتمثيله صورة تنقصها الروح، وإن حببها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء . وربما أتى بالمعجب لو أنه اطلع على كتابات قدماء الاغريق ، كما اطلع على كتابة قدماء العرب ، فاطلع على إلياذة هومر وأوديسته ، واطلع على فنهم التمثيلي . على أنه لا ينكر أنه منشيء الشعر التمثيلي في الأدب العربي . » [١]

حقّاً لقد بذل شوقي مجهوداً جباراً في إنتاج تمثيليات في هذه السنوات الأربعة من حياته، وتطور فيها فنه تطوراً سريعاً بازدياد خبرته، فكثر الاقتباس والتقليد في المسرحيتين الأولى والثانية ، ثم استقل الشاعر بنفسه في مسرحيته الثالثة والرابعة والخامسة ، بحيث ترك الاقتباس واكتفى بالتاريخ ، ثم كمل استقلاله بنفسه حين خالف التاريخ كلية إلى الحياة يستوحي منها .

---

(١) حافظ وشوقي ص ٢٢١

الفصل الثاني

مصرع كليوباتره

المسرحية والتاريخ

غير شوقي في بعض الحوادث التاريخية لهذه المسرحية ووجه المسرحية بحيث تدافع كليوباترة عن سياستها . وينقسم النقاد فريقين حول علاقة الكاتب بالتاريخ : ففريق يرى أن الكاتب المسرحي مبدع مبتكر يخلق ويصوّر دون التقيد بحقائق التاريخ ، وله من الحرية ما يمكنه من مسايرة منطق الحوادث الروائيـة وطبيعـة الجمهور . ويرى فريق آخر بأن الكاتب الذي يستمد موضوعه من التاريخ ويسمي المسرحيـة باسم تاريخي لا بد أن يتقيد بحوادث التاريخ ولا يخرج عليها .

والواقع أنه من التطرف التمسك بأحد الرأيين . وإنمـا نطالب الكاتب المسرحي الذي يستمد حوادثه من التاريخ بأن يحافظ على منطق التاريخ العام، ومنطق حوادثه الهامة، فيحفظها دون تغيير . فلا يغير الكاتب في الحوادث الرئيسية أو الشخصيات الرئيسية ، وإنما يبتكر ويبدع فيما عدا ذلك من ترتيب لهذه الحوادث بحيث يبرز الأزمة ويحلها حلاً مسرحيًّا شائقاً، ويبتكر ويبدع في إحياء الشخصيات ، وإلباسهـا أثواب الحياة ، فيتدسس إلى عواطفها وأهوائها وبواعث سلوكها بحيث تحيا أمامنا على المسرح . وبذلك يلتقي التاريخ والفن فلا ينقض أحدهما الآخر وإنما يكمله بطبيعته . والمثل الأعلى للكاتب المسرحي أن يخرج صور الحوادث والأشخاص إخراجاً موضوعيًّا يبرز فيـه الصورة كما تتراءى لنفسها في الحياة ، ويتركها تسلك وتحاور على سجيتها وطبيعتها ، تبعاً لفهمه لها منذ البداية ، دون أن يفسدها بتدخله في أفعالهـا وأقوالها فيفقدها وحدتها الحيـة ، وشخصيتها التامة الكاملة .

وقد غير شوقي ثلاث حوادث رئيسية في المسرحية : فقد قرر التاريخ أن كليوباترة قد فرّت من أكتيوم غدراً منها بأنطونيو، وصوره شوقي على أنه حدث يتمشى وسياستها التي

رمتهانحو روما ، وهي التفرقة بين أنطونيو وأكتافيو ، وتركهما يتحاربان حتى يضعف شأنهما وتظهر قوتها هي . ولم يذكر التاريخ فرار كليوباترة من معركة الإسكندرية البرية ، بينما قرر شوقي أنها فرت تمشياً مع هذه السياسة . وقرر التاريخ أن كليوباترة قد أرسلت الى أنطونيو من يبلغه بانتحارها فانتحر ، بينما يرى شوقي غير هذا . وأوجد شخصية أخرى هي أولمبوس الذى يتولى إخبار أنطونيو بذلك . وقد ذكر شوقي في النظرات التي كتبت بإيحائه في نهاية المسرحية بأنه فعل ذلك دفاعاً عن كليوباترة ، وهو كما نعلم مخلص للبلاط يحاول الدفاع عن عيوب الملوك عامة ويبرر أخطاءهم . على أن هذا التغيير التاريخي لم يصحبه قيمة فنية تعوض عنه ، فقد أضر بتصوير شخصية كليوباترة بحيث لا نلمس أقوالها أو أفعالها أهي عاشقة لأنطونيو أم مخلصة لمصر . فهي حين تتكلم أمام أهل مصر وطنية ، وحين تقابل أنطونيو تتكلم كعاشقة له . وتظهر في بداية المسرحية عدوة لروما وأهلها وتتخلى عنهم ساعة الشدة وفي نهاية المسرحيـة تتذكر أنطونيو ، وإنه ليقابلنا في الحديث الواحد تناقض بين هواها وواجبها ، فلا نعلم أيهما محور شخصيتها . وكثيراً ما ترتبك شخصيتها حين يظهرها وطنية على طول الخط فلا يفصل بوضوح فى تعبير ها عن هواها حتى بعد أن مات أنطونيو وحين تنتحر ، أو يجعل نواة شخصيتهاصراع بين الهوى والواجب ، ويبرز هذا الصراع في كليوباترة كما يبرز في أنطونيو ، ولم يتخذ أساسـه تغلب الهوى على الواجب كما صوره شـكسبير في «أنتوني وكليوباترة» أو جون دريدن في مسرحيته «كل شيء في سبيل الحب». أحد هذه المحاور الثلاثة ممكن وطيب، أما بعضها أو كلها فيحدث خلطاً لا يؤدي الا الى ضعف الشخصية واضطرابها والمبالغة في تبرير عيوبها وافتقادها أبعاداً انسانية حية وطبيعية . ولنضرب لهذا مثلاً بحديث أنطونيو إلى تابعه قبل انتحاره فيبدأ ، بقوله : —

روما حنانك واغفري لفتاك   أو أن منـك وآه ما أقساك
روما سلام من طريد شارد   في الأرض وطن نفسك لهلاك
انه الذي بالأمس زنت جبينه   بالنـار عقك جهـده وعصاك
الأمهات فلوبهن رفيقة   ما بال قلبك لم يلن لفتـاك   (ص ٧١)

وينتهي فيها بقوله : —

سفحة كليوباترا غربت زلة قد كنت تغتفرين حين أراك

حتى إذا حمَّ القضاء وراعني عطل المقاصر من بهاء حلاك

ضحيت بالدنيا وقلت رخيصة وبذلت أيامي وقلت فداك

ولا يقتصر هذا الازدواج المتناقض بين عاطفتين متناقضتين على أنطونيو ، وإنما يرد في حديث كليوباترة قبل أن تنتحر . فتقول في بداية حديثها : —

اليوم أقصر باطلي وضلالي وخلت كأحلام الكرى آمالي

وصحوت من لعب الحياة ولهوها فوجدت للدنيا خمار زوال (ص١٢١)

وتقول في نهايته : —

يا ابنتي ودي هذا زينا ني للمنية

غسلاني طيباني بالأفاويه الزكية

ألبساني حلة تحت أنطونيو صفية

من ثياب كنت فيها ألتقاه صبية (ص ٢٤)

فهو جامع أيضاً لعاطفتين متناقضتين ليس من المحتمل أن توحدا في الحياة في الحديث العادي . وقد كان من الممكن أن يحلل شوقي شخصيتها كمصرية وطنية لو أنه جعلها تتخذ من جمالها وسيلة تفتن بها أنطونيو واكتافيو كما فتنت يوليوس قيصر من قبل ، على أن يدعها تعمل بإيجابية أكثر من تلك السلبية المطلقة التي تقفها أمام صراع أنطونيو واكتافيوس .

فصول المسرحية

وتنقسم المسرحية عند شوقي إلى فصول أربعة : يرتفع الستار في الفصل الأول عن النشيد ينشده العامة خارج قصر الملكة ، ويتغنون فيه بانتصار موهوم . وينتقل الحوار إلى غرفة المكتبة ويدور بين رجالها ، ويعلقون على هذا النشيد تعليقاً عدائياً يذكرون فيه هزيمة الأسطول وخديعة الملكة لشعبها ، ويعلقون على هذا ويعرضون بعلاقتها الآثمة مع أنطونيو . وتحضر الملكة فتقص على القوم فرارها من أكتيوم ، وتبسط سياستها أمامهم ثم تدخل لتصلي ، على أن أهل المكتبة ما زالوا في موقفهم العدائي منها . ويختتم المنظر بأنشودة دينية .

حقًّا قدم لنا الفصل الأول الشخصيات الرئيسية . ولخص لنا الموقف، إلاّ أن الأزمة لم تتضح بوادرها واتجاهاتها تماماً . ولم يخل الفصل من استطراد غنائي يلخص بوسائل القصة ما يجب أن يمثل تمثيلاً مسرحيًّا ، كما يقص حابي ما رآه بالأمس (ص ٢) . وتبسط كليوباترة سياستها وما فعلته في أكتيوم بهذه الطريقة . وهذا اتجاه سيخترم منهج شوقي كله .

ولذلك لزم وجود منظر آخر يتمم المنظر الأول نرى فيه أنطونيو ونلمس العلاقة الفعلية بين البطلين والاتجاه الواقعي للمسرحية . ويمهد لظهور أنطونيو وكليوباترة معاً ظهور حابي وهيلانة الذين تفاجأهما كليوباترة وأنوبيس، وتكشف الملكة عن حبهما، وتسأل أنوبيس أن يباركه، ثم يدور الحديث حول المعركة الدائرة على أسوار الإسكندرية وانعدام أخبارها . فالمقدمة للموضوع الرئيسي لا تبين طبيعته تماماً . وإنما تظهر عليها مسحة التكلف . ويدخل جندي من جنود أنطونيو ليعلن انتصار سيده ، ويتبعه سيده في موكبه الظافر ، وهنا يحدث ما يناقض ما ذكرته كليوباترة في بداية المسرحية . إذ تستقبله كليوباترة استقبال العاشقة ، ويشكو إليها أنطونيو هواه وما أبلاه في الحرب ، ويعمر خيانتها له ، وفرارها من المعركة عبوراً قد نثير دهشتنا . ولكن هكذا أراده شوقي شخصاً لا يستطيع مقاومة الحب أو يصبر عنه ، وعاجزاً عجزاً تامًّا عن سلواه والبعد عنه وتبريره بشتى الوسائل ، وقد يبدو هذا غريباً عما يصف به أنطونيو نفسه ، ويصفه به أتباعه ، كرجل حرب ، وبطل قتال ، ويبدو غريباً أيضاً أن تعرّض كليوباترة بروما والرومان طول المنظر ، وهم ضيفانها ، وتعتمد عليهم في محاربة اكتافيو ، وتعلم أنه من مصلحتها كسبهم إلى جانبها في هذه الآونة . ولكن أراد شوقي أن يستعجل الأزمة بأي شكل فيجعلهم يعبرون عن عدائهم لها، ويجعلهم يضمرون لها الشر . وبهذا ينتهي المنظر الثاني .

ويغلب على الظن أن منظر مطارحة الهوى بين حابي وهيلانة، وبين كليوباترة وأنطونيو، قد أغرى شوقي فاسترسل فيه استرسالاً أفسد التطور الدقيق للموضوع ، إرضاء للجمهور الذي تجتذبه هذه المناظر العاطفية . على أن هذا الإغراء قد أضرّ بالقيمة الفنية للفصل .

وفي الفصل الثاني ترفع الستار عن منظر الوليمة ، وتكثر مناظر الغناء والرقص ، وبأتي

العرّاف يقرأ الأكف ، على أننا نستطيع أن نلمس اتساع الأزمة التي ظهرت بوادرها في الفصل الأول وتفاقها ، إذ يقرر الرومان الانصراف عن قائدهم الضعيف الخاضع لأهوائه ويلهو العاشقين لهواً قد يظهر غريباً في كليوباتره كما أرادها شوقي ، ويستمتعان بالطعام والشراب والغناء ومشاهد الرقص . ويقرأ العرّاف لهما الأكف دون أن يعبأ بالغد القريب. وقد ورد في هذا الفصل نشيدان أحدهما عن الخمر ينشده الشاعر ، والآخر هو نشيد الحب والحياة ، وقد نسبه شوقي إلى كليوباترة ، لجعل منها شاعرة ، حتى يجد النشيد لنفسه مكاناً في الفصل مع ما فيه من استرسال غنائي خارج عن التطور الدقيق للحوادث . بل ويزيد في اظهار كليوباترة بمظهر العاشقة . ويخرج أولمبوس ويعلن القواد عن بوادر التمرد : وهكذا ينتهي الفصل بحيث يطغى المنظر بما فيه من غناء ورقص ، على الحركة والتطور المسرحي . ولعل شوقي قد دفع إلى ذلك مساقاً بميول الجمهور كما نلمسها في المسرح الغنائي .

ويفاجأ الجمهور في الفصل الثالث بهزيمة أنطونيو دون أن يلمس تطوّر الحوادث بين الفصل الثاني والثالث . ولعل شوقي قد لمس ذلك وحاول أن يخفف من وطأته ليجعل المنظر يتردد بين داخل المعبد وخارجه حتى لا يقتصر المنظر على شخصيتين تتحدثان لمدة طويلة ، بينما امتلأ الفصل السابق بالشخصيات. فيرى الجمهور أنطونيو وتابعه أوروس ، وأنطونيو يشكو نكد طالعه ، وأفول نجمه ، وخجله من فراره ، وأوروس يعزيه ويحاول تخفيف وقع الكارثة . ثم يناجي روما وكليوباترة في حوار طويل (ص ٧١) وهو أقرب إلى القصيدة التي تلقى منه إلى حوار ممثل ، وقد استعان عليه الممثل أول مرة بالغناء . وهو علاج خارجي لا يخفف من عيبه المسرحي . ويرتد المنظر إلى داخل المعبد حيث يناجي أنوبيس أفاعيه في حديث عن العلم والسموم . وهو متشائم من بني البشر . ويدخل حابي معلناً هزيمة أنطونيو ، وهنا يبرز شوقي الذي دافع عن كليوباترة كملكة فعالة (هي السيف والآخرون العصى) ويتهم حابي كواحد من (فرسان المقال) رغم وطنيته وثورته على ملكته ، ورغم عدم وجود ما يؤيد محاولة كليوباترة الدفاع عن مصر في المسرحية ، ورغم اخلاص حابي لوطنه ومحاولته جمع حزب مصري من زملائه .ويعطي أنوبيس لحابي ترياقاً للسم ، بطريق الصدفة ، إذ ربما احتاج إليه . ثم تدخل الملكة لتتحدث عن هزيمة أنطونيو ، وتسأل أنوبيس الهداية

والنصح فيلح عليها أنوبيس بالانتحار صوناً لتاج مصر، ويعدها بإرسال الأفعى إليها ساعة الخطر مع حابى . ويرتد المنظر إلى خارج المسرح حيث يعثر الجنود على أنطونيو الجريح فينتقل إلى داخل المعبد ، ويكتشف أن كليوباترة ما زالت حية ، ويموت بين ذراعيها . ويحضر أكتافيوس ويراها لأول مرة ، ويتأكد من موت أنطونيو ثم يخرج .

ويظهر التفكك وضعف الحبكة المسرحية في هذا المنظر لتردده بين داخل المعبد وخارجه، سيما إذا تصورناه على خشبة المسرح ، ويلوح بعض التقدم في تحريك الحوادث وجمع الشخصيات بصورة لم تظهر في الفصلين الأولين من المسرحية كما يقل هنا الاسترسال الغنائى.

* * *

وفي الفصل الرابع تناجي كليوباترة أنطونيو الراحل ، وتقص لوصيفتيها خبر فشل سياستها التي لم يلمسها الجمهور لمساً قويًّا في طور التنفيذ على المسرح . وتحكي لهما عن مراوغة أكتافيو لها، ويدخل حابى ومعه السلة وتشتد حلكة الفصل بالتدريج، ويستجمع شوقي قدرته على النظم ويستعين بما على المسرح من أدوات خارجية تبث في الجو روح المأساة لظهور الأزهار الذابلة وسلة الأفعى والنساء الباكيات، ويغني إياس نشيد الموت وتودع كليوباترة آلها ووطنها في حديث طويل (ص ١٢٠) ثم تنتحر وتنتحر معها وصيفتها، على أن حابى وأنوبيس يدخلان في هذه اللحظة وينقذان هيلانة، وينصرف حابي وهيلانة إلى طيبه، ويرثى أنوبيس كليوباترة ، ويدخل أكتافيوس وأولمبوس . وتلدغ الحية أولمبوس، ثم يرثى أكتافيوس كليوباترة ويخرج وتسدل الستار على أسف أنوبيس والدعاء لروما بالشر .

وعيوب هذا الفصل هي عيوب الفصل الثانى من استرسال غنائى قوي يستعان على تمثيله بالغناء والاستعانة بأدوات خارجة عن تطور الحوادث وتحليل العواطف تحليلاً دقيقاً عميقاً، لا تحليلاً سطحيًّا . على أن قدرة الشاعر تبلغ أقصى درجاتها فيه ويرتفع الشعر إلى أوجه وتبلغ فيه قوة التأثير ممتها بما حصل عليه شوقي قبلاً من خبرة سابقة في الرثاء . وما خبر في الحياة من حكمة وفلسفة تبلورت في نهاية الحياة .

الشخصيات

حلل شوقي شخصياته تحليلاً ذاتيًّا أكثر منه تحليلاً موضوعيًّا، وتتفاوت نسبة ذاتيته في شخصياته تبعاً لقرب هذه الشخصية من عواطفه، وبذلك أتت الشخصيات مركبة من بعض نواحيها وبعض نواحي مزاج شوقي وفلسفته وآرائه السياسية والخلقية، بنسب متفاوتة.

فقد سكب شوقي الكثير من عواطفه في كليوباترة كملكة تمثل عرش مصر الذي اتصل به شوقي وحاول الدفاع عما يشينه، مادحاً لمحاسنها مبرراً لمساوئها. فهي كملوك مصر الذين يحبهم شوقي وان انحدروا من أصل أجنبي إلا أنهم تمصروا واتخذوا مصر وطناً ثانياً. وقد حاول شوقي جهده أن يهب كليوباترة كل فرصة للدفاع عن نفسها، والتعبير عن محاسنها، والإشادة بفضلها، على لسان من حولها، سواء تزلفاً منه أو حقيقة، ماراً مروراً طفيفاً على أخطائها. ولعل هذا هو مصدر اضطراب الشخصية وتحليلها على طريقته التركيبية التي تضيف صفة إلى أخرى، لا الطريقة التحليلية التي تشخص الصفة الرئيسية، وتحلل الصفات الأخرى من حيث اتصالها وتأثرها بهذه الصفة الرئيسية. وكليوباتره ملكة مصرية. فهي تقول:

أموت كما حييت لعرش مصر   وأبذل دونه عرش الجمال (ص ٢٥٥)

وتقول أيضاً:

موقف يعجب العلا كنت فيه   بنت مصر وكنت ملكة مصر (ص ١٥٩)

وهي ذات جمال يقول عنها زينون حين ألقاها أنه

يطأطىء رأساً لمجد النبوغ   ويخفض رأساً لمجد الجمال (ص ١٤)

ويقول أنطونيو لها حين يلقاها

ردي على هامتي النار التي سلبت   فقبلة منك تعلوها هي النار (ص ٣٤)

ويذكرها حين ينتحر بقوله:

لما لقيتك في الجمال وعزه   قهرت قواي الظافرات قواك (ص ٧١)

١٨٠٣٠

ويذكرها وهو يحتضر بقوله :

كليوباترة زوّديني قبلة   من ثناياك العذاب الشمات (ص ٩٥)

وتقول عنها هيلانه :   لم يحو شمسين الفلك   (ص ٥)

ويقول عنها أنوبيس :   شعاع المدائن نور القرى   (ص ٢٨)

ويقول حبرا عن كفها :   هذه كف إلـه جاء في زي النساء   (ص ٥٢)

وتقول هي عن نفسها :   وأنا المهاة وقد ملأتك قاعا   (ص ١٠٢)

وتقول عن عشاقها :

يموتون بي عشقاً ويشقون بالهوى   فكم من حياة في يدي وممات (ص ١١٥)

فالجمال صفة لازمة لها أراد شوقي أن يبرزها بقوة ، ويضاف إلى هذه الصفة صفة أخرى

البيان فيقول عنها حابي : —

لسياس إنك قد سمعت حديثها   كالسحر في الآذان حين يدار (ص ١٢)

ونسب إليها المؤلف القدرة على قرض الشعر فيقول لها أنطونيو

وقولي الشعر علويًا كما كنت تقولينا (ص ٤٠)

ويقول إياس .

غني شعر ملاكي غني شعر الإله (ص ٥٠)

وهي مغرمة بالقراءة فيقول عنها زينون :

تنسى ملكها بلقاء الكتب أو تنسى هواها (ص ٦)

وقد أراد لها المؤلف أن تكون أمًّا تحس عواطف الأمومة بقوة فتقول عن أولادها.

وقد أشتهي عيش الذليل لأجلهم   فلا المجد يرضى لي ولا النبل يسمح

هذا جانب المادحين ، وقد اختصت بذمها جماعة ألقوا على عرضها التهم جزافاً وهم الرومان

وحابي . فيقول حابي عن أهل الاسكندرية أنهم :

هتفوا لمن شرب الطلا في تاجهم   وأصار عرشهمو فراش غرام (ص٢)

وقال   أترضى أن يكون سرير مصر   قوائمه الدعارة والبغاء (ص١٠)

ويقول عنها قائد روماني : قد اجترأت على روما البغي (ص ٤٢)

ويقول عنها أنطونيوس لاولمونس .

صرّح أين قل غدوت قل جددت بقيصر الثالث دولة الهوى (ص ٦٠)

وقد لخصت هي هذه التهم في قولها :

يقولون أنى أفنت العمر في الهوى صبيبة اللذات والشهوات (١١٥)

وتدافع عن هذه التهم بقولها :

ولكن عشقت العبقرية غافلة وفي الغافلات البله من سنواتى (ص ١١٥)

وعاد حابى الذي أتهمها يقول أنها « أشرف الناس إحساناً ووجداناً »

ولم يبق إلاّ الرومان ، ومن الطبيعي أن يتهموها في عرضها .

ولكليوباترا جوانب أخرى تتلخص في حبها للحياة فهي تحب اللهو والعشق والتفنن

وتضيف إلى ذلك كبرياء الملكة ووقارها . فهي تقول لأنطونيو :

أمض معي في لذة السموم ودع همّ الغد (ص ٣٩)

لا نبالي إذا صفت بعدها ما يكدر

وتلهو حتى تصبح « سكرى تعثر في خليج عذارها » (ص ٥٨)

وهي تحب أنطونيو وتذكره في موتها فتقول الموت :

سر بي إلى أنطونيو وافرتى ورواء حلماتى وزينة حالي (ص ١٢٢)

وتقول لوصيفتيها : ألبسانى حلة تعجب أنطونيو صنيعة (ص ١٢٤)

على أنها رغم ذلك متدينة تهتف قائلة لأنوبيس :

صل من أجلي ولا تنس صغارى في صلاتك (ص ١٥)

كما تقول : إن الصلاة على شدة الزمان معينة (ص ٩١)

وهي ملكة ذات كبرياء . تقول وتفخر قائلة :

فإن تك بى خشية في النساء فلي جرأة الملكات الكبر (ص ٨٤)

وقد علم البرية أن تاجي عنته الشمس والأسر الموالي (ص ١٢٣)

وتقول للعرّاف خاتم الأيام أولى باهتمام العظماء (ف ٥٢)

وتقول وهي تودع الدنيا :

وقد اشتهي عيش الذليل لأجلهم فلا المجد يرضى لي ولا النبل يسمح (ص١٢٠)

وهي رغم ذلك رحيمة القلب تقول لوصيفتها :

أنت لي خادم ولـكن كأنا في الملمات أهل قربى وصهر (ص ١٧)

وتتقن أساليب السياسة فتقول لأروس :

الحرب فنك أروس والسياسة فني (ص ٣٧)

ويلخص أنوبيس شخصيتها في قوله :

بنتي رجوتك للضحية والفدى فوجدت عندك فوق ما أنا راضي

إن تصبحي جسداً فنفسك حرة وعلاك سالمة وعرضك ناجي

سيقول بعدك كل جيل منصف ذهبت ولـكن في سبيل التاج

حقاً إن كليوباترا متعددة الجوانب . على أنه يحق لنا أن نتساءل ما هي كليوباترا ؟ وهل نشعر بها كائناً حياً ؟ إننا لا نشعر بوجود شخصيتها ، ولا بالعاطفة الرئيسية التي تقودها . وما العبرة بتعدد الصفات والنواحي ، وإنما العبرة بتناسقها في ذات واحدة حول صفة تهب الشخصية كياناً . وقد أضاعها شوقي بمحاولته الدفاع عنها حين وصفها بالصفات الجيدة الطيبة ، وبتر الصفات الخبيثة . والإنسان الطبيعي مزيج من هذا وذاك .

تأتي بعد ذلك شخصية أنطونيو . وقد صوره شوقي بطلاً أعجزه الحب وسلبه الرجولة والشهامة ، وقد بالغ في تصوير ذلك إرضاء لشعور الجمهور لا إرضاء لنفسه وفنه ، ويذكر حياته الأولى قبل أن يتصل بكليوباترا بقوله :

فهمة قلبي في شراب وصبوة وهمة نفسي في علاء ومفخر (ص٧٤)

ويقارن بينها وبين حياته الثانية بقوله عن كليوباترا :

أخرجت أمري واختياري من يدي وتركتني نفساً بغير ملاك (ص ٧٢)

ولا نكاد نلمس فيه صفات الجندي التي تحكي عنه ،وقد وصفه بها كثيرون ، وتقول عنه كليوباترا أنه جيش « بمفرده في الروع جرار » (ص ٣١)ويسميه حبرا إله الحرب (ص٤٨) ويسميه أوروس « إله الوغى » (ص ٦٧) ويقول له :

وقد كان سيفك غول السيوف وكانت قناتك غول القنا

وكنت إذا الموت أفضى إليك تحديته فانثنى القهقرى (ص ٦٧)

ويقول عنه جندي روماني أنه « هيكلاً عزّ في الرجال ضريبا »

قد عرفناه خير من هزّ رمحاً   أو نضا صارماً ولاقى الحروبا (ص ٩٢)

وتسميه كليوباترا :   محور الأرض وميزان الشعوب (ص ٩٥)

ويقول عنه أوكتافيوس : « سيفاً لرومة باتراً » (ص ١٣٥)

وتقول كليوباترا: أنه غفور طيب القلب «وكم حقدت ثم أصبحت كأن لم تحقد» (ص ٣٩)

وتقول عن بشاشته :

ليس العبوس سنة   لوجهك الطلق الندى (ص ٣٩)

ولكن لا نرى أنطونيو يعمل حتى نحس بهذه الصفات في كيانه ، ونحس بوجوده حيّا ، وهي عيوب يشترك فيها مع كليوباترا .

ويظهر حابي بعد ذلك مثالاً للشباب الوطني الممتلىء بالحماس ، القليل العمل ، كما يريد المؤلف أن يصوره ، وقد شاء أن يجعل منه أداة تدافع عن كليوباترا بعد أن أتهمها . ويصوّر أنوبيس بصورة الوطني المتشائم . وتظهر وطنيته حين تطالب منه كليوباترا أن يصلي من أجل ولدها فيقول :

أزيس كيف أصلي   على ابن يوليوس قيصر

أبوه عالٍ ولكن   فرعون أعلا وأكبر (ص ١٥)

أما بقية الشخصيات من الوصيفات وأولمبوس فهي شخصيات ثانوية ، تظهر وتختفي أثناء المسرحية وتساعد الشخصيات الرئيسية على التعبير .

ولعله يجدر بالإشارة أن نذكر أن الشخصيات الثانوية أقرب إلى الحياة من أبطال شوقي، وقد زاد انسجامها، إذلم يقف في طريق تعبيرها الحر عن نفسها نزعة أخلاقية أو وطنية، أو تدخل من جانب المؤلف ، وعنها صدرت العناصر الفكهة والحركة والحياة والانسانية كما في أوروس وهيلانة وأنوبيس . ولم يتكلف الشاعر إكسابها صور العظمة والنبل المفتعل، ويقابل زينون الشيخ المحنك المجرّب الماكر حابي الشاب الصريح النظري المتحمس ، كما يقابله أيضاً أنوبيس المتشائم العملي ، وتقابل كليوبترا العاهرة هيلانة العاشقة أيضاً . وأولها يحف بحبها الاثم، ولا يحف حب الثانية إثم ، وحبذا لو اتجه فن شوقي إلى إبراز مثل هذه المفارقة ، مكسباً مسرحيته العمق في التشخيص وصحة المدلول .

الحوار

وقد تسببت معظم هذه الأخطاء عن نوع الحوار الذي ارتضاه شوقي لفنه . وعيوب حوار المسرحية هي عيوب الكاتب البادىء الذي ما زال يتلمس الطريق ولم يكتشف بعد الوسائل المسرحية النوعية التي يؤثر بها الكاتب المسرحي من عرض للأزمة وتطورها وتفاقمها وحلها أو تشخيص وفلسفة ، وإنما يقارب حوار هذه المسرحية نزعة القصيدة والأناشيد المفتعلة إلى حد كبير ، وقلة المرونة في تبادل الحوار، فتكاد تتوالى القصائد وتلقى بشكل خطابي . ولئن أطربنا منها موسيقى الشعر وجودة الوصف والغزل والرثاء والشكاة والعتب ، ولكن ما هي قيمتها المسرحية التمثيلية الفنية ؟ — لعله من الخير أن نقارن بين فصول مشتركة من مسرحية « مصرع كليوبترا » « لشوقي » « وأنطوني وكليوبترا » لشكسبير لنرى ما كسب شوقي وما خسر بمذهبه الغنائي ، وما كسب شكسبير وما خسر بمذهبه المسرحي التمثيلي

بين مسرحية شوقي ومسرحية شكسبير

ألف شوقي مسرحيته في عصر خاص، وتأثر بأحداث خاصة اجتماعية ومسرحية ، وألف شكسبير مسرحيته في عصر خاص . وتأثر بأحوال اجتماعية ومسرحية خاصة . على أن للمسرحية قيمة فنية عامة من حيث تحقيقها لمطالب الفن المسرحي ذوقيها ، ومن حيث قيمتها الإنسانية العامة . ولا بد حين المقارنة من التخلص من العوامل البيئية الخاصة قدر الامكان ، وبنائها على أسس المسرحية، أي كمسرحية تمثل أمام الجمهور وعن طريق ممثلين وعن عرض الموضوع المسرحي وتحليل الشخصيات وما بلغ ذلك من عمق ، وعن ارتباط الحوار بالشخصية والموقف وقيمته الأدبية والمسرحية، وعن القيمة العامة للمسرحية في تاريخ الأدب المسرحي عامة . ومذهب شوقي كما سبق القول مذهب غنائي يسترسل في نظم الشعر الغنائي ويحاول التأثير في الجمهور والارتفاع به عن طريق الشعر أكثر منه عن طريق التشخيص والعرض المسرحي للموضوع . ومذهب شكسبير مذهب التصوير المباشر للحقائق عن طريق عرض الموضوع عرضاً مسرحياً كأزمة تتطور وتتوتر وتحل ، بحيث يحدث هذا التطور

من داخل الشخصيات ، وينسجم معها فتؤثر حوادث الموضوع في سلوك الشخصيات وتؤثر الشخصيات في تحريك حوادث الموضوع كوجهين لعملة واحدة . ويعبر الحوار تعبيراً طبيعيًّا عما يقتضيه الموقف معبراً عن أهواء هذه الشخصيات العميقة وعواطفها كما تخرج الحرارة عن النار، والرائحة من الزهور . وقد دفع مذهب شوقي صاحبه إلى الخلط بين وسائل القصة وهي السرد والتفصيل والاسترسال ، بينما ساعد مذهب شكسبير صاحبه على أن يبتدع ويحلل في حدود ما اقتضاه المسرح . وقد وقفت في سبيل شوقي حياته الغنائية وتكوينه لأساليب خاصة لم يستطع أن يتخلص منها وهو في أواخر حياته ، ولم يستطع أن يكوّن دراسة عميقة جديدة لأسس فنه ، بينما ساعد شكسبير على اتقان فنه المسرحي حياته المتصلة بالمسرح من تمثيل وإخراج منذ بداية حياته . ولم يكن الشعر الغنائي عنده إلاّ مخرجاً ثانويًّا لعواطفه الجياشة، بل إن قصصه الطويلة الغنائية الأولى تعتبر مقدمة لميوله المسرحية قبل أن تصقل أو تهذب . وقد عبر فيها عما يجيش في أعماق قلب الانسان . يضاف الى ذلك عبقرية نادرة في تفهم أعماق القلب البشري وقدرة فذة على تصويرها في لوحة متسعة الشخصيات ، متسعة الأفق في الفلسفة والمدلول.

وبداية المسرحية في العادة شاقة عسيرة في تأليفها . وقد بدأها شوقي في مسرحيته بداية غنائية ولم تعرض عرضاً مسرحيًّا خالصاً . فيتردد الحوار الآتي بعد نشيد العامة بين حابي وديون : —

حابي : اسمع الشعب ديون كيف يوحون إليه
ملأ الجو هتافاً بحياتي قاتليه
أثر البهتان فيه وانطلى الزور عليه
يا له من ببغاء عقله في أذنيه

ديون : حابي سمعت كما سمعت وراعني أن الرمية تحتفي بالرامي
هتفوا لمن شرب الطلا في تاجهم وأصار عرشهمو فراش غرام
ومشى على تاريخهم مستهزئاً ولو استطاع مشى على الأحرام

حابي : أتذكر يا ديون إذ انطلقنا إلى الميناء نلتمس الهواء

وكان البحر كالميت المسجّى وكان الليل الميت الرداء

ديون : نعم وهناك آنسنا سحاباً وراء الليل جللت السماء

فقلت انظر ديون ترى الجواري بطأن الماء همساً والفضاء

وأقبلت البوارج بعد عطلٍ سوائب لا دليل ولا حداء

رجعنَ رجوع قرصان أصابوا من الغزو الهزيمة والبلاء

فلم نسمع لملاّح هتافاً يبشر بالقدوم ولا نداء

حابي : فماذا قلت :

ديون : (قلت) ديون إنى أرى الأسطول بالويلات جاء

دخول الظافرين يكون صبحاً ولا ترجى مواكبهم مساء

فلما أصبح الصبح انتبهنا نرى الأسطول أزين ما تراءى

تبرَّجت البوارج بعد عطل وهزَّت في ذوائبها اللواء

وردِّد في المدينة أن روما عفا أسطولها ومضى هباء

فضجَّ الناس بالبشرى وكدّوا حناجرهم هتافاً أو دعاء

هداك الله من شعب بريء يصرّفه المضلل كيف شاء (٢)

هذا شعر طيب النسج حقاً ، ويلخص تلخيصاً جيداً ما حدث وما مضى . ولكن هل حلل شخصية كل من المتكلمين تحليلاً يجعلنا نحسهما كائنين حيين لكلٍّ شخصيته ؟ وهل مثل الحادثة أمام الجمهور تمثيلاً مسرحيًّا ؟ أغلب الظن أن شوقي قد اكتفى بالحوار عن الحركة في معظم المواقف ، وجعله يصور الحوادث ويصف الشخصيات . فلنحاول إذن أن نوضح ذلك بتمثيل الحادثة تمثيلاً مباشراً ، وعرضها عرضاً مسرحيًّا تبرز فيه سمات الشخصيات وتحيا على المسرح وتبرز أعماق المواقف وتجلو خوافيها . هذه بداية مسرحية شكسبير : —

فيلبو : كلاّ . فقد اجتاز هتر قائدنا الحدود . أنظر إلى هاتين العينين الجميلتين وقد لمعتا كالمشتري فوق خضم القتال وحشد الجنود ، وها هما تترددان إلى هذا الجبين الأسمر ،

وهكذا أصبح قلب القائد الذي حطم لوحات الصدر من درعه في الميدان كيراً تبرد به هذه النورية شهوتها . أنظر هاهما مقبلان (يدخلان) .

كليوباترا : إذا كان ما تزعم حبا فاشرح لي مداه .

أنتونى : ما أفقر حبا يحصى ويعد .

كليوباترا : سأقيم حداً أرى به مبلغ هواك .

أنتونى : إذن فاكشفي عن سماء أخرى ، وأرض غير هذه الارض (يدخل رسول قيصر)

كليوباترا : إستمع إليه فلربما أتى نغضبة من فلفيا . ومن يدري — ربما حمل إليك أمر قيصر ونهيه لتفعل هذا وذاك ،وتفتح قطراً وتترك أقطاراً،وإلاّ اتهمتك .

أنتونى : كيف يا محبوبتي ؟ .

كليوباترا : إستمع إليه يا أنطوني . فربما كانت أخباراً من قيصر أومن فلفيا أو منهما معاً . ادع الرسل . أتستحي ؟ لعمري في حمرة وجهك إكرام قيصر، أم تراها من لوم فلفيا القاسية ؟

أنتونى :لتذب روما في مياه التيبر . وليطو صرح الامبراطورية العريض . الملك من طين ، ومن الطين يغتذي الناس والبهائم . ولانبل ما في الحياة أن نتعانق ، ولترَ الدنيا كيف نقف وحدنا دون نظير .

كليوباترا : يا للكذبة الرائعة . ولِمَ تزوّج فلفيا ولم يحبها ؟ أتخالني بلهاء ؟

أنتونى : ولكن حين تدفع كليوباترا ، وحب الهوى ، وساحتها الناعمة ... ولكن لم تكدر صفو الزمن بأحاديث العتاب أو تفقد لحظة من الحياة دون نشوة ؟

كليوباترا : إسمع الرسل أولاً .

أنتونى : أيتها الملكة المعاندة التي يزينها كل فعل : حين تلوم وحين تضحك ، فيظهر كل ما فيها جميلاً . لن أسمع الرسل . وسنجول الليلة في أحياء المدينة نرى أخلاق الخلق فلقد رغبت في ذلك (يخرجان) .

ديمتريوس : أو يستخف أنطونيو بقيصر إلى هذا الحد ؟

فيلبوس : أحياناً يا سيدي ، حين لا يكون أنتونى . ويقصر عن السموّ الى مرتبة هذا الاسم النبيل .

ديمتريوس : لقد ما آخف . فإنه يحقق كلام العامة وكذبهم في روما ، وسآمل في الغد خيراً من هذا صاحبتك السعادة . (ظ — م) (ص ٢)

تصوَّر بعد ذلك بدايتي المسرحيتين على المسرح . في مسرحية شوقي تتبادل الحديث شخصيتان وتنشدان الشعر لتلخيص الموقف . وفي مسرحية شكسبير يتنوَّع الحوار بين الشخصيات فتتحدث شخصيتان حديثاً يبرز شخصيتهما كجنديين لا يعجبهما أنتوني العاشق وإنما ينظران فيه الى أنتوني الجندي ، ولا يفهمان لحبه معنى . ثم ينقضي هذا الحوار القصير ليدخل أنتوني وكليوباترا ويمثلا تمثيلاً مباشراً هذا الحب ، فنلمس كما يلمس الجمهور ، عمقه وسعته وسموه ، تضحي في سبيله بالملك وترتفع في عالم لا يرتفع إليه الآخرون ، وتنكشف فيه أعماق قلب أنتوني وأعماق قلب المرأة في كليوباترا بتنوعه وتعقده في نفسها الموب . حتى إذا ما علمنا ماهية حبهما اكتمل المنظر دورته فيخرجان وتعود الشخصيتان الأوليتان في حوار عما يتفق وشخصياتهما . ثم حدثني ، ألم تلخص هذه الأسطر القليلة الأزمة وبوادرها وتدفع الحركة وتمهد للمنظر الثاني وتحوي من عناصر التنوع وعمق التحليل وسعة اللوحة من تصوير لحب في مجال عدائي ، ثم انظر إلى بداية شوقي التي تصوره في مجال عدائي فترى فيما اتجه إليه شوقي من محاولة التأثير بالشعر وكيف حال دون أن يتقن ما أتقنه شكسبير ؟ إن الشخصيات عند شكسبير حية تنبض بالحياة أمامنا ، ونشعر بنواحي قوتها وضعفها أحياء مثلنا ، ولا نجد هذه الحياة في شخصيات شوقي الجامدة الخشبية . وقارن بين المناظر المشتركة في المسرحيتين هي ليست بالقليلة لترى هذه الصفات تتكرَّر وتتفرَّق في ثناياها . فقارن مثلا بين أنطونيو يرجع منتصراً إلى كليوباترا في المسرحيتين ليتضح فرق المذهبين . ونقتطف من هذا المنظر الحوار الآتي : —

أنطونيو : لقد طاردناهم . هلمَّ بأحدكم ليخبر الملكة بقدومنا . وفي الغد قبل أن تطلع الشمس لسكب الدم الذي نجا اليوم منا . شكراً لكم فقد حاربتم كما لو كان كل منكم أنتوني وحاربتم كما لو كان كل منكم إله . هيا إلى المدينة وحدثوا إلى أصحابكم وأزواجكم بما فعلتم . ولسوف يمسحون بدموع الفرح جراحكم

(تدخل كليوباترا)

يا أنهار العالم ، طوّقي بساعديك عنقي . واقفزي بجمعك إلى قلبي . وامتطي
صهوة أنفاسي .

كليوباترا : ياسيد السادة . أيها القلب اللانهائي . أتأتي باسماً من شباك العالم الأعظم .

أنتــونى : يا بلبلي . لقد طاردناهم إلى مهادهم . أي فتاتى . لئن امتزج المشيب ببعض
من أدكن الشباب فلنا عقول تغذي أعصابنا وتكيل للشباب صاعاً بصاع .
انظري إلى هــذا الرجل واحملي إلى شفتيه يدك الحبيبة . قبلها أيها الجندي
فقد حاربت كإله ينتقم من البشر .

فها هو أنطونيو الجندي لا يكافح إلاّ من أجل حبه الذي صار نواة روحه ، وغاية
أعماله فانتصاره الحربى انتصار لحبه ، ونشوة ظفره نشوة حبه ولا يفقد شخصيته الرئيسية
في موقف من المواقف مهما تعددت خيوطه وتشابكت أطرافه .

ولنقارن بينه وبين مقتطفات وردت في مسرحية شوقي تقابل هذا المنظر ، يقبل أنطونيو
منتصراً إلى كليوباترا فتلقــاه ويسألها أن تقبله فتقبله . فتقول له :

اليوم تعلم روما أن ضرّتهــا	تقلد الغار من تهوى وتختار
اليــوم تعلم روما أن فارسها	جيشٌ بمفرده في الروع جرار
أنطونيو ، سيدي هل نحن في حلم	أسالمٌ أنت لا أسرٌ ولا عار
أنطونيو : أسرٌ وهمت كليوباترا أتظفر بي	كأس المنايا على الأبطال دوار
لو كنت شاهدتني والحرب جارفة	والصف تحتي بعد الصف ينهار
قدجن تحتي جوادي فهو عاصفة	وجنّ كفي بنصلي فهو إعصار
رأيت حملة صدق غير كاذبة	لا السيل يحملها يوماً ولا النار
لما صدمت جناحيهم وقلبهمو	عن الخيام ومن أوكارهم طاروا
وما وجدت لأكتافيو وقادته	ريحاً ولم أتبين أيه ساروا
ومالت الشمس أو كادت فراجعني	شوقٌ إليك قديم الداء سوار
حتى رجعت ولو أنى طردتهمو	لبات أكتاف عندي وانقضى الثار (ص ٣٦)

تظهر صعوبة هذا الحوار على المسرح، إذا تصورناه ملقى من فم الممثل بما فيه من الحركة رغم ما فيه من جودة شعرية وطرب بالألفاظ . فهو حوار يدور بين شخصيتين اثنتين في المنظر كله، ويطول دون أن يتنوع أو يكشف عن حقيقة جديدة في الموقف أو جانباً من جوانب الانسان العميقة . وهو يلخص تلخيصاً سطحيـا ما يدور من حوادث النفوس ونوازعها.

وسنلمس في مسرحية شكسبير صوراً من التعقيد المسرحي النوعي الذي لا ينتبه إليه شوقي ويثير بها شكسبير في مسرحيته عوامل معنوية تحدث أصداء في المسرحية وتثير وسائل تهكم مسرحي عام، وإحدى صور هذا التعقيد هي العرَّاف فقد اتخذه شكسبير أداة ترمز إلى غموض القدر وبجو الشرق الصوفي الخيالي أمام الغرب العملي ، وتكررت ألفاظه فوسعت الأفق المسرحي حتى اتصلت عناصرها بعناصر الكون، وزادت من عمق مدلول الحوادث وسعتها الإنسانية، فيذكر العرَّاف لأنطونيو أن حظه يتضاءل كلما اقترب من قيصر «فابتعد عنه» ، ويرد أنوبيس على العرَّاف في بداية المسرحية « مصيري ومصير جماعتنا هو أن نثمل حتى النوم » بينما يقول العرَّاف لأنطونيو :

حيـاتي في يديه والنـاس يحيون قسرا
إن شئت عمرت نهاراً أو شئت عمرت دهرا

ويقول لكليوباترا : ملكتي يومك في الأيـــام منشور اللواء
خطر العز عليــه ومشى فيه الآباء
ثم يتـــلوه بقاء لم يطاوله بقــاء .

فذلك شعر غنائي أكثر منه شعر مسرحي ، يتصل بالشخصية التي تتحدث عنه ، وقد يعجب القارىء ولكن لا يصلح للمسرح الذي يرمي إلى تمثيل الحوادث تمثيلاً يخاطب عقل المتفرج وخياله وعواطفه كما يخاطب سمعه ، بل أكثر مما يخاطب سمعه

ولنقارن بعد ذلك بين منظرين جمع لهما المؤلفان عبقريتهما وقدرتهما على التصوير والتأثير حين تتوتر الأزمة إلى أعلى نقطها ، وتبرز شخصيات المأساة إلى أسمى مراتبها ، فيسطع نورها قبل أن تنطفىء . ولنبدأ بالمقارنة بين منظري انتحار أنطونيو في المسرحيتين:

أنتوني : ضاعت آمالي وخانتني هذه المصرية الدنيئة ، واستسلم أسطولها للعدو ، وها هم رجالها يقذفون بقبعاتهم إلى أعلى كمن يلقى صديقاً غائباً . أيتها العاهرة ثلاثاً ، قد بعتني إلى هذا الحدث الجديد . دعهم يهربون وسأتم أفعالي بعد أن أحطم السحر .

أيتها الشمس . لن أرى المشرق بعد اليوم ، وسأصالح مجدي الآن . أو ينتهي كل شيء هكذا ؟ فتذوب قلوب تبعت قدمي ، وحققت أمانيها فيَّ ، لقد خانوني . وأنت أيتها النفس الكاذبة والساحرة الخطيرة ، من أجل عينيها أثرت الحرب ، يا من دعوتها ملكتي وصدرها تاجي ومهادي . لقد خدعتني (تدخل كليوباترا)

ابتعدي أيتهـا الساحرة أو تنالك يداي بالأذى ، اخرجي أو تنالين ما تستحقين أو أشوّه نصر قيصر . دعيه ينالكِ ويعرضكِ على غوغاء روما الصاخبين . وليأخذكِ درة في تاج نصره ، ويعرضكِ كما تعرض الوحوش على العـامة ،وتخدش أكتافها وجهك بأظافرها . (تخرج كليوباترا)

أما زلت تشهدني يا إيروس — قد نرى أحياناً سحابة نحسبها وحشاً ، وبخاراً نحسبه أسداً ، أو نمراً ،أو قلعة مشيدة، أو جبلاً متهمباً، أو صخرة هائلة ، فيسخر الوهم من أعيننا .أرأيت هذه الظواهر ؟

إيروس : نعم يامولاي .

أنتوني : أيهـا التابع الطيب ، هكذا مولاك الآن . لـكني لا ألمس هذا الشخص فيّ لقد خضت الحرب من جرائها . ولقد ظننت أني بيدي قلبها إذ كان قلبي بيدها لقد ضاعت مني واتصل مصيرها بقيصر . وصار مجدي نصراً للعدو . لا تبكي يا إيروس . فقـد بقيت لنا أنفسنا لنقضي على أنفسنا (وحين تخبره ماريان بموت سيدتها يقول) :

أماتت ؟ إذن أنزع الدرع يا إيروس . لقد انقضى عبء النهـار الطويل ، وعلينا أن ننام . دعني ، إنزع الدرع يا إيروس ،.فان يمنع درع آخيل انهيار

جواني، جاني انشقا وحطما هذا الهيكل الواهن ، إليك عني يا إيروس فلست
الآن جنديًّا ، تداعي أيتها الأشلاء المرضوضة . دعني يا إيروس ، سألحق بكِ
يا كليوباترا . كل زمن يمر عذاب . لقد خبا السراج . سأقضي وأنهي الأمور
وأفسد عمل قيصر . ولن يحطم المنف إلا المنف . إيروس . سآتي يا ملكتي .
إيروس سنخطو يداً في يد، وندع الأشباح تنظر وتتبع . إيروس .

إيروس : ما يريد مولاي :

أنتوني : لقد صحبني العار منـذ ماتت كليوباترا . وتحتقر الآلهة دناءتي . قد قسمت
العالم بسيفي وصنعت بيدي ملـكاً على ظهر البحر . والآن تعوزني شجـاعة
امرأة وعقل سيد . لقـد أقسمت يا إيروس حين يدلهم الخطب — وقد ادلهمّ
الآن — أن تقتلني . فافعل فقد حان الوقت هيا ودع الدم يجري في وجهك .

إيروس : أوَ أفعل ما لم تفعله السهام المعادية وأخطأت ولم تصب ؟

أنتوني : إيروس . أتحبس في نوافذ روما ؟ وترى مولاك مكبلاً بالحديد ، يحني هامته
ويخترم العار وجهه وأمامه قيصر الظافر ؟

إيروس : لن أرَ هذا اليوم .

أنتوني : إليّ إذن ، لن تشفيني إلا الجراح ، انزع سيفك الأمين .

إيروس : عفواً يامولاي .

أنتوني : ألم تعدني بذلك حين أطلقت سراحك ؟ أم كان ولاؤك حدثاً طارئاً ؟ انزع
سيفك .

إيروس : إذن فأدر عني وجهك النبيل ، فقد كان قبلة العالم أجمع . ها قد نزعت سيفي .

أنتوني : فافعل ما سللته من أجله .

إيروس : وداعاً أيها السيد العظيم . سأطعن الآن .

أنتوني : الآن يا إيروس .

إيروس : ولِمَ إذن ؟ هنا الموضع فأهرب من الجزع (ينتحر) .

أنتوني : لأنت أنبل مني ثلاثاً . منك تعلمت ما أفعل . لقد سبقتني في معرض النبل .

سأجري الآن إلى الموت كروح يسعى إلى سرير العرس . وسيموت سيدك
يا إيروس تلميذك (ويطعن نفسه) ماذا ؟ لم أمت . (ينقل الى كليوباترا) .

كليوباترا : أيتها الشمس إظهري واحرقي مدارك .

أنتوني : سلاماً ، لم يحطم قيصر أنتوني وإنما تغلب أنتوني على نفسه .

كليوباترا : هذا ما يجب أن يكون فلم يخضع أنتوني أحداً غيره ولكن واحزناه .

أنتوني : إنني أموت يا مصر ، وقد سوفت في موتي حتى أنال من آلاف القبل القبلة
الأخيرة — لا تحزني أو تندبي نهايتي . عيشي على الماضي حين عشت سيد
العالم . ها أنا لا أموت جباناً .

كليوباترا : يا أنبل الناس كيف تموت ؟ ألا تعبأ بي ؟ هل أبقى هنا في هذا العالم الجامد
الذي لا يفوق في غيبتك حظيرة ؟ لقد ذاب تاج الأرض وإكليل الحرب وعماد
الجند وتساوى الفتيـة والمتشبات بالرجال . لقد زالت الفوارق ولم يبق تحت
القمر الراحل ما تحيا به . وهل أنا إلاّ امرأة تقودها عاطفتها كمن تبيع اللبن
وتؤدي أحقر الشئون ؟ لقد قذفت الآلهة بصولجاني ، كان عالمنا كعالمهم حتى
سلبنا من جوهرتنا . والآن كل شيء عدم والصبر بلاهة ، أمن الاثم أن ألج
باب الموت الخفي ؟ كيف يا نسائي ؟ الشجاعة لقد خبا السراج وانطفأ . الصبر
يا قوم ، سندفنه ونعمل ما هو جريء نبيل ، سندفنه في موكب روماني ،
هيا فقد برد ذلك الهيكل الذي حوى تلك النفس الكبيرة ، لم يبق لنا يا نسائي
من صديق إلاّ العزم والموت .

نرى في هذا المنظر البطل في بؤرة الاهتمام تحلل عواطف وتسير إلى نهايتها المحتمة نحو
المأساة سيراً نفسيًّا متماسكاً . وتحبك الحركة المسرحية وترتب المفاجأة ويتبادل الحوار
فيطول ويقصر تبعاً لحاجة الموقف، وتجرى عواطف الشخصية فتنمو عناصر المنظر وتتطور
نحو النهاية، ولننتقل بعد هـذا إلى نظير هذا المنظر في مسرحية شوقي . ها هو أنطونيو
مهزوم يخاطب تابعه بقوله :

أوروس إني جهـدت مشياً ومسني الضر والـكلال

فل بنا نستريح قليلاً من قبل أن يدهم الرجال (يجلس منهوكاً)

اوروس ماذا دهاني حتى نسيت مكاني

كان الملوك عبيدي فصرت عبد الحسان

ولست أول حر استعبدته الغواني

ولم أر كالحرب استراح قتيلها وأفضى إلى القيد الأمير المقيد

ولكن عتي الحرب والمصطلى بها إذا انفضت الحرب الطريد المشرد

ولولا اختلاف الحرب بالناس لم يهن عزيز ولم ينزل على القيد سيد

فيرد عليه أوروس قائلاً :

وقارك قيصر لا تجزعن وحل المقادير تجر المدى

فما أنت أول نجم أضاء ولا أنت أول نجم خبا

أما لك أنطونيو أسوة بيوليوس قيصر أين انتهى

رأيتك والحرب تبلو الكماة فاشهد كنت إله الوغى

وقد كان سيفك غول السيوف وكانت قناتك غول القنا

ويخبره أوروس بموت كليوباترا فيقول :

يا للسماء انتحرت أين أين ولم ؟ وكيف كان ذاك ؟ ومتى

اولمبوس : مررت بالقصر ضحى اليوم فلم أجد له نظما ولا حسناً يرى

بدا لعيني خلاء موحشاً غير عويل هنا وهنا

انطونيو انتحرت يا للخبر ويا لقسوة القدر

إن الأمور انتقلت من خطر الى خطر

ما غدرت وإنما أنا الذي بها غدر (ف ٣)

ويناجي كليوباترا بعد ذلك في قصيدة تبلغ واحداً وثلاثين بيتاً كما يناجي روما ويعرض لماضيه . ويحدث بينه وبين أوروس ما حدث في مسرحية شكسبير . وينتقل إلى كليوباترا فيقول :

قد تداعى محور الأرض وميزان الشعوب

مال كالشمس جمالاً وجلالاً في الغروب
أيهــا المجروح لو تدري جروحي وندوبي
أيهــا الذاهب قد آن عن الدنيا ذهوبي
أيهــا الخــالص وداً ليس ودي بالمشوب
عن قريب ينطوي الـــقبر علينــا عن قريب
كللــوه بالرياحـــين وبالغــار الرطيب
أيها الجند مات قيصر فابكوا معي السيد الجسور الوهوبا
شبكوا ساعديه من فوق صدر كان في الروع بالمنايا رحيبا (ف ٣)

إلى آخر هذه القصيدة البليغة في رثائها ، الضعيفة في تركيبها المسرحي . لم يراع فيها دراسة الموقف دراسة فنية عميقة ، ولم تعتبر مطالب الممثل والجمهور والإجادة الفنية في التحليل والتشخيص والحوار . ونفقد هنا التدرج الإنساني نحو الاستعداد للموت ، والتطور في تحليل العواطف بحيث تؤدي إلى حدوث الكارثة .ولا نجد في استجابة كليوباترا لهذا الموقف استجابة إنسانية تكشف عن موقفها من أنطونيو بوضوح، تستبين منه دقائق الصور وخلجات النفوس . وتنتهي المقارنة بعرض موت كليوباترا في كل من المسرحيتين .

ففي مسرحية شكسبير يحس الجمهور استعداد كليوباترا الموت ويحسون بالنهاية آتية لا ريب فيها وترتفع رويداً رويداً إلى مرتبة القديسة التي تتطهر . تهيب كليوباترا بوصيفتها قائلة :

كليوباترا : اليّ بردائي وتاجي فبين جنبي تختلج آمال الخلود. لن يحس خمرٌ مصر هذه الشفاه
هلمى يا إيراس ، إخال انطونيو ينادي ويقوم من مضجعه يمدح مقالي ويسخر من قيصر . ها أنا يا زوجي جديرة بهذا الاسم . أنا هواء ونار ، تركت عناصري الأخرى للتراب. هلمي اليّ واصلبيني بقية من حرارة . وداعاً شرميون طويلاً (تقبل إيراس فتسقط ميتة) أو أملك الصبر في فمي — أهكذا تموتين ؟ واذا كان الموت سهلاً سريعاً هكذا فان وخزته كوخزة حبيب . أترقدين ساكنة ؟ إذن فلا يستحق العالم وداعاً .

شرميون : انفجري أيتها السحب الكثيفة . ها هي الآلهة تبكي .
كليوباترا : يا لدناءتي . ستقابل أنتوني قبلي . وسأفقد قبلة هي مماتى . إليّ أيها الثعبان القاتل وفك عقدة حياتى بنابك القاطع . ولو نطقت لسميت قيصر حماراً لا يفقه
شرميون : أيتها النجمة الشرقية .
كليوباترا: سلاماً سلاماً . ألا ترين اني على صدري يدفع مرضعته للنوم ؟
شرميون : تحطمي وانفرجي .
كليوباترا : حلو كالبلسم — لين كالهواء اللطيف — أنطونيو — إليّ أيها الآخر (تموت)
(ف ٥)

وفي شوقي تستعد للموت في قصيدة واحدة طويلة ترثى فيها نفسها وتذكر موتها فداء لمصر وتخاطب الإسكندرية ، ثم تتناول الأفعى وتنتحر . فهي قصيدة طويلة لا نجد فيها التدرج النفسي نحو المأساة ، وإنما يثار جو المأساة . عن طريق الشعر .

والفرق بين المنهجين واضح ، وهو أن شكسبير قد قرر لمسرحيته عالماً منسجماً يدور حول فكرة وفلسفة واحدة ، هي الهوى والتضحية في سبيله ، لم يختلف في ذلك انطونيو أو كليوباترا . وبذلك وضع لها قاعدة تتصل بنفوس النـاس وتهوي إلى أعماقهم . وصوّر الموضوع تصويراً إنسانيًّا شمل الكون وقارن فيه بين الغرب العملي والشرق الذي لا يعترف بالمادة . وملأ هذا العالم بأنماط عديدة من الناس وحللها هذا التحليل العميق البارع المعقد فأنطونيو يضحي بمجده وهو يعلم بضعفه ، ويهجر أكتافيا إلى كليوباترا وهو يعلم أن ذلك سيثير عليه سخط الرومان . وصوّره متصـلاً بكليوباترا اتصالاً يجذبه إليهـا كما يجذب المغناطيس الابرة . وتظهر كليوباترا بمظهر المرأة التي تجمع في ذاتها حواء المتنوعة المغرية المعقدة الغامضة التي لا تفهم وربما لم تفهم نفسها . وأكسبها قولاً وفعلاً يتصف بالحيوية الشديدة . وأدار حول الكوكبين الرئيسين شخصيـات ثانوية تقابل بين أهوائهما ويرتفع البطلان بالتدريج نحو المأساة فيصير الموت نصراً لا هزيمة ، ومجداً لا ضعة ، وتتحرك في أثناء ذلك من عالم من الرموز وتتشبع اللغـة بألفاظ الذهب والفضة واللآلىء والشموس والأقمار في تعبير آتهـا . وترى في هذا العرض الزائل من مال وجاه توافه بجانب هذه القيمة

الروحية الـكبرى وهي الحب . هـذا إلى تعقيد الموضوع والتشخيص وروعة اللغة وتطوّر الشخصيات مع انسجامهـا واتساع الأفق والمدلول الذي يحتضن عالم المسرحيـة ، فرتفعت المسرحية إلى قمة الوجود وهبطت إلى أعماق قلب الإنسان .

وربما اطلع شوقي على مسرحية شكسبير كما تدل على ذلك بعض الدلائل مثل أسماء بعض الشخصيات ومشابهة بعض الفصول والمناظر ، على أنه كان اطلاعاً عابراً سريعاً لم يدعه يتفهم أصولها ومراميها . وكانت النتيجة أن عني بشعره أكثر مما عني بشخصياته وموضوعه ولوازم المسرح والجمهور، ولم يعن بالقيمة الفنية العامة للمسرح، فاضطربت بعض الشخصيات الرئيسية لكليوباترا ، وفقد الموضوع تطوره المسرحي الدقيق من أزمة تتوتر وتحل ، وشخصيات ينبع من داخلها الموضوع وتحلل تحليـلاً نفسيًّا عميقاً وسعى إلى التأثير في نفس جمهوره بوسائل هي الشعر آناً ، وأدوات مسرحية خارجية آناً آخر .

على أن عيوب هذه المسرحية هي عيوب الكاتب البادىء الذي يتلمس الطريق في تجربته الاولى، ولم يكتشف بعد طريق الـكاتب المسرحي الماهر إلى نفوس الجمهور، أو يضع يده على وسائل إجادة الموضوع المتماسك والمفاجآت والشخصيات وإخضاع الحوار لها بشكل يرضاه قواعد هذا النوع من الفنون .

الفصل الثالث

مجنون ليلى

يتطوّر فن الكاتب المسرحي المبتدىء تبعاً للخبرة التي يكتسبها نتيجة لاتصاله بالمسرح والممثل والمخرج وتبعاً لاحتكاكه المباشر بالتمثيل ، مما يوضح له مطالب فنه بالتطبيق العملي، فالى أي حد تطوّر شوقي الشاعر الغنائي إلى شاعر مسرحي ، وإلى أي حد أثر شوقي الشاعر الغنائي في شوقي الشاعر المسرحي ، وإلى أي حد تطوّر فن المؤلف في مسرحيته الثانية من حيث اتصالها بمطالب المثل والمسرح والجمهور ، وإلى أي حد اتفق عرض الموضوع وتحليل الشخصيات وإدارة الحوار مع المثل الأعلى للمسرحية ، وإلى أي حد تقدمت في منهجها على منهج مسرحيته الأولى ؟

سنلمس في مسرحية شوقي الثانية أوجه شبه بالمسرحية الأولى تصلها بها ، في تطور الموضوع وتقسيم فصوله ومناظره العامة ، على أننا سنلمس تطوراً في الصناعة المسرحية في تحليل الشخصيات وانسجامها وتطورها نحو المأساة ، ووضوح الأزمات والتحايل على إخفاء العيوب المسرحية في الحوار الغنائي باختيار موضوع يعرض لقصة هوى شاعر غنائي مثله ، في مجال من الشخصيات تعجب بالشعر وتنقده وترويه ، وأورد في ثناياه أناشيد ينشدها شعراء ومغنون سعوا إلى زيارة الشاعر . فالشعر مصدر البطولة في قيس ، ومصدر إعجاب الشخصيات الأخرى به ، والشعر مصدر خلود هذه المسرحية بما يصف من هوى متأجج في نفس البطل . وقد اجتذب الشعر أعداء قيس وأصدقاءه على السواء ، إذ يحسده منازل على براعته فيه ، ويأمر به أبا ليلى فيرويه عنه كارهاً ويستهوى به زوج ليلى ، ويسعى من أجله ابن عوف لينيل قيساً ما اشتهى ، ومن أجل الشعر يقصد الشعراء قيساً للتعرف به والتودد اليه، فلا بد أن يجتذب الجمهور المسرحي ويدعوه إلى الاعجاب بالمسرحية ولكن الشعر في المسرحية الجيدة لا يقصد لذاته . وانما هو وسيلة لادارة الحركة

المسرحية ، وحوادث الموضوع ، ووسيلة للتعبير عما يجول في أعماق الشخصيات حتى تتحرك نحو الأزمة ، فإلى أي حد حقق شوقي هذه المطالب الرئيسية ؟

اقتبس شوقي حوادث هذه المسرحية وبعض الحوار من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني،واختار من روايات الرواة والشعر المنسوب لقيس بعضاً منها دون أن يحوّر فيه كثيراً ، وأغلب الظن أنه اختار أكثرها طرافة وغرابة ، لا أكثرها تمشياً مع العادي من منطق الحياة والناس. واختار الرواية التي رواها بعض الرواة،وهي أنَّ قيساً كان يهوى ليلى، وأحبها منذ كانا حبيبين يرعيان مواشي أهليهما، ولم يزالا كذلك حتى حجبت عنه ، فأنشد في هواها شعراً ، واشتهر أمر هذا الهوى وذاك الشعر بين الناس ، ثم حيل بين قيس وبين ليلى ، فلما خطبها خيرت ليلى بينه وبين خطيب آخر هو ورد بن محمد العقيلي ، فاختارته وتزوجته على كره منها فيئس منها وشرد في البادية . وأكسب شوقي بعد ذلك القصة نهاية مسرحية هي يأس ليلى أيضاً ، وموتها، ثم علم قيس بذلك ومات .

وأورد شوقي في ثنايا هذه القصة ما اشتهر به قيس من عجائب وغرائب . فقد ذكر ما رواه البعض من أن عمر بن عبد الرحمن بن عوف والى صدقات بني كعب وقشير والحرمين وحبيب عبد الله ، فنظر إلى المجنون قبل أن يستحكم جنونه وكلمه وأعجب به ، وسأله قيس أن يخرج به إلى آل ليلى وقال له « أكون معك في هذا الجمع ، فأرى في صحبتك ، وأتجمل في شيري بك ، وأفخر بقربك ، فجاؤا رهط ليلى وأخبروه بقصته ، وأنه لا يريد التجمل به وإنما يريد أن يفضحهم في امرأة منهم يهواها ، ورفضوا وساطته فانصرف ابن عوف وانصرف قيس منفرداً عارياً لا يلبس ثوباً إلاّ خرقه ، ويخط في الأرض ويلعب بالتراب والحجارة ، ولا يجيب أحداً سأله عن شيء ، فإذا أحبوا أن يتكلم أو يثوب الى عقله ذكروا له ليلى فيقول ، بأبي هي وأمي . ثم يرجع إليه عقله فيخاطبونه ويجيبهم ويأتيه أحداث الحي فيحدثونه عنها وينشدونه الشعر والغزل . فيجيبهم جواباً صحيحاً وينشدهم أشعاراً قالها حتى وفد عليهم في السنة الثانية بعد عمر بن عبد الرحمن ونوفل بن مساحق ، فنزل مجمعاً فرآه يلعب بالتراب وهو عريان فقال له « ياغلام ، هات ثوباً » فأتاه به فقال لبعضهم « خذ هذا الثوب وألقه على ذلك الرجل » فقال له « أتعرفه جعلت فداك ؟ » « فقال لا »

قال « هـذا ابن سيد الحي . لا والله ، ما يلبس الثياب ولا يزيد على ما تراه يفعل الآن . وإذا طرح عليه شيء قذفه . ولو كان يلبس ثوباً لـكان في مال أبيه ما يكفيه . فحدثه عن أمره فدعا به وكلمه ، فجعل لا يقبل شيئاً يكلمه به . فقال له قومه : « إن أردت أن يجيبك جواباً صحيحاً فاذكر له ليلى » ، فذكرها له وسأله عن حبه إياها . فأقبل عليـه يحدثه بحديثها. ويشكو إليه حبه إياها ،وينشده شعره فيها . فقال له « الحب صيَّرك إلى ما ترى ؟ » قال « نعم ، وسينتهي إلى ما هو أشد مما ترى »فعجب منه وقال له « أتحب أن أزوجكها ؟ » قال « نعم ، وهل إلى ذلك من سبيل ؟ » فقال « انطلق معي حتى أقدم على أهلها بك وأخطبها عليك وأرغبهم في المهر لها » . قال « أتراك فاعلاً ؟ » قال « نعم » . قال « أنظر ما تقول » . قال « لك عليَّ أن أفعل ذلك » ودعا بثياب فألبسه إياها وراح معه المجنون كأصح أصحابه ، ينشده ويحدثه ، وبلغ ذلك رهطها فتلقوه في السلاح . وقالوا له « يا ابن مساحق »لا والله ، لا يدخل المجنون منازلنا أبداً أو يموت . فقد أهدر لنا السلطان دمه » فأقبل بهم وأدبر فأبوا فلمـا رأى ذلك قال المجنون « انصرف » فقال له المجنون « والله ما وفيت لي بالعهد » قال له . « انصرافك بعد أن آيسني القوم من اجابتك أصلح من سفك الدماء » .

ومن هذه القصص الغريبـة الغير مألوفة ما ذكره الرواة عن قصة النار . قيل لقيس : « ما أعجب شيء أصابك في وجدك في ليلي ؟ » . قال « طرقنا ذات ليلة ضيفان ولم يكن عندنا لهم أدم فأرسلني أبى إلى منزل أبي ليلى وقال لي . أطلب لنا منه ادماً فأتيته ، فوقفت على خبائه ، فصحت به ، فقال ما تشاء ؟ فقلت طرقنا ضيفان ولا أدم عندنا لهم ، فأرسلني أبي أطلب منك أدماً ، فقال ياليلى ، اخرجي إليه النحى ، فجعلت تصب السمن فيـه ، ووقفت نتحدث ، وألهانا الحديث وهي تصب السمن وقد امتلأ القعب ولا نعلم جميعاً ، وهو يسيل حتى انتقعت أرجلنـا بالسمن ، قال فأتيتهم ليلة ثانيـة أطلب ناراً وأنا متلفع ببرد لي ، وأخرجت لي ناراً في عطبة ، فأعطيتها ووقفت نتحدث فلما احترقت العطبة مزقت من بردي خرقة ، وجعلت النار فيها ، وكلما احترقت مزقت أخرى واهتبكت بها النار حتى لم يبق عليَّ من البرد إلاَّ ما أداري عورتي » .

ومنها أيضاً قصة الظبي ، قيل المجنون أي شيء رأيته أحب إليّ ؟ قال « ما أعجبني شيء قط فذكرت إلاّ سقط من عيني ، وأذهب ذكرها بشاشته عندي . غير أني رأيت مرة ظبياً فتأملته وذكرت ليلى ، وجعل يزداد في عيني حسناً . ثم إنه عارض الذئب وهرب منه فتبعته حتى خفي عني فوجدت الذئب وقد صرعه وأكل بعضه فرميته بسهم فما أخطأت مقتلاً . وبقرت بطنه فأخرجت ما أكل منه ثم جمعته إلى بقية سلوى ودفنته وأحرقت الذئب » .

ومنها أيضاً قصة حج قيس إلى الكعبة قالوا : بعد أن رفض أبو ليلى تزويجه من ليلى أيس منها وزال عقله جملة . وقال الحي لأبيه حج إلى مكة وادع الله عزّ وجلّ له ، فلعل الله أن يخلصه من هذا البلاء . فحجّ أبوه . ولما صاروا بمنى سمع صائحاً في الليل يصيح بالليلى فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد تلفت فيها فسقط مغشياً عليه . فلم يزل حتى أصبح ثم أفاق حائل اللون ذاهلاً . ثم قال له أبوه « تعلق بأستار الكعبة واسأل الله أن يعافيك من حب ليلى » . فتعلق بأستار الكعبة ثم قال « اللهمّ زدني حبّا وبها كلفاً ، ولا تنسيني ذكرها أبداً » فهام حينئذٍ واختلط عقله فلم يضبطه . قالوا . « فكان يهيم في البرية مع الوحش ولا يأكل إلاّ ما ينبت في البرية من بقل ، ولا يشرب إلاّ مع الظباء » .

ووردت غير ذلك أخبار عن لقاء قيس وليلى في حي الزوج الجديد .

* * *

واعتمد شوقي على هذه الأخبار التي لم يطمئن إلى صدقها صاحب الأغاني ، والتي لا تتمشى والمألوف من أمور هذه الحياة التي يحياها الناس . ففي الفصل الأول يظهر ابن ذريح في حي ليلى ويمهد في الحديث عن أمر قيس بحديث مع أهل الحي عن أخبار الساسة والصحراء وعن الحياة في البادية والحضر . ويسوق الحديث عن الشعر إلى التحدث عن قيس ويروي خبر الظبي ويدعو ابن ذريح ليلى إلى الاهتمام بشأن قيس ، فتوضح ليلى له حقيقة مشكلتها منذ البداية فهي عاشقة لقيس ، مقرة بعبادتها إياه هذا الحب ، على أنها لا تستطيع الزواج به لتشبيبه بها فتقول :

أنا بين إثنتين كلتاهما النار فلا تلحني ولكن أعني

بين حرصي على قداسة عرضي واحتفاظي بمن أحب وضني

وينصرف السامرون ، فيخلو المسرح للقاء قيس وليلى وتمثل قصة النار . فيحترق كم قيس وهو في نشوة نجواه لها ، ويغمى عليه ، فيقبل المهدي والدليلي ، فتزيد العقبة القائمة بين زواجهما وضوحاً ، ويحث المهدي قيساً على الانصراف حتى لا يسمع القوم تشبيبه بها .

وهذا الفصل جيد من الوجهة المسرحية إذا قارناه بالفصل الأول في مصرع كليوبترا ، فقد قدّم للجمهور الشخصيات الرئيسية ، ولخص الأزمنة والحوائل القائمة ، وصحب العرض المسرحي عرض تمثيلي متنوع الحوادث فيعقب التمهيد تمثيلاً للموقف يجعل الجمهور يلمس الأزمة لمساً ولا يكتفي بسماعها ويبين بوضوح أمزجة الشخصيات وبواطنها ويحاور سلوكها. ويصحب الحوار الحركة المسرحية بصورة لم توجد في مسرحية شوقي الأولى .

* * *

على أننا نقابل النزعة الغنائية في الفصل الثاني من المسرحية ، ونلمس ضعفها المسرحي وهدفها الغنائي . فكما ورد في مصرع كليوباترا مناظر تعتمد في تأثيرها في نفوس الجمهور على الغناء والرقص والموسيقى ، بحيث تنفي هذه التأثيرات على الحركة المسرحية والتطور الرئيسي المباشر للموضوع ، كذلك ترد في هذا الفصل أناشيد الحوار وطرائف الأطفال دون أن تتصل اتصالاً مباشراً قوياً بالموضوع . فبعد أن تظهر بلهاء الجارية ، ومعها القبيحة التي قرأ عليها العرّاف تمائمه ، ويرفض قيس أن يذوقها ، تظهر جماعتان من أطفال الحي ، وتتغنى الجماعة الأولى بهواه ، وتشيد بفضله كشاعر ، وتذم الجماعة الثانية هواه وتشيد بإثمه ، وينصرف الجماعتان تابعه زياد ، ثم يغمى على قيس ويعثر عليه ابن عوف وهو مار بالطريق فيعرفه . ثم تمر قافلتان تنشد كل منهما نشيداً يعرض العاطفة الدينية في الجمهور ويشيد بالحسين . ويذكر اسم ليلى في أحدها فيصحو قيس ، ويحاور ابن عوف ويسأله أن يتوسط من أجله لدى آل ليلى . فيتبرّع ابن عوف بذلك .

ويظهر في هـذا الفصل صفات ضعف شوقي العام في فصله الثاني ، إذ يكثر فيه الحشو الغنائي ويقل العمل المسرحي الرئيسي. على أن الغناء في هذه المسرحية أكثر اتصالاً بالموضوع وبجاله ، من الغناء المجرد في مصرع كليوباترا ، ففي هذه المسرحية اتخذ وسيلة . ولو أنها واهية لإيقاظ قيس بينما يحتال عليه المؤلف في المسرحية الأولى فينشد الشاعر نشيد الحر

ويجعل من كليوباترا شاعرة ينشد لها المغني نشيد « الحب والحياة » وتبدأ الحركة المسرحية من نهايته .

وفي الفصل الثالث يبلغ الركب حي ليلى ، ويبدأ بتشجيع ابن عوف لقيس الذي يوشك أن يمضي عليه . فيظهر المهدي الذي يلوم ابن عوف على توسطه لقيس . ويستهوي ابن عوف بعض أهل الحي إلى جانب قيس ، فبينما تسعى جماعة أخرى إلى الفتك بقيس يحول المهدي دون ذلك ، ويبرز منازل خطيباً يريد أن يؤلب القوم عليه ، ثم يكشف بشر عن خبيئة نفسه ، وينتهي أمر منازل بمبارزة بينه وبين زياد خلف المسرح يختفي بعدها منازل ويذكر شخص أن آخر سيصبح زوج ليلى هو ورد ، وينتهي الفصل بتأكيد هذه الحادثة ، وهي زواج ليلى منه وانصراف ابن عوف فاشلاً حانقاً . وينصرف قيس وهو موشك على الجنون وينتهي الفصل بإظهار ليلى لندمها على شرعها في رفض الزواج بقيس .

وفي هذا الفصل تبرز الأزمة الكبرى ويتحرك الموضوع بعدها نحو المأساة . وهو مليء بالحركة وعناصر التشويق كما في اختلاف القوم في أمر قيس . وبه صراع حسي واضح بين منازل وزياد، وصراع نفسي غامض في نفس ليلى في نهاية الفصل ، وحبذا لو كان أكثر منه المؤلف وقلل من الصراع الحسي الأول . فالصراع النفسي أعمق أثراً وأجل قدراً من الصراع الخارجي المحسوس، كما أن القضاء على منازل بهذه الصورة يبدو مفتعلاً إلى حد كبير فزياد في حيه ويشاركه في رأيه كثيرون ، ولا يبدو الموت عقاباً عادلاً له . على أن هذا المنظر لا نظير له في المسرحية الأولى كما سبق القول .

ويرتفع الستار في الفصل الرابع عن منظر من مناظر الجن بالقرب من ديار بني ثقيف ، وفي مقدمتهم الأموي شيطان قيس الذي يريد أن يحتفي بقدومه . والذي يخبر قومه بقصته ، ويقبل قيس ويحيط به الجن ، ويتحدث إليهم قيس الذي يقتنع بوجود شيطانه بعد أن كان ينكره ، ثم يسأله عن الطريق إلى ديار بني ثقيف فيدله عليها . هذا في المنظر الأول من الفصل. أما المنظر الثاني فيقبل فيه قيس الى دار ليلى ويلتقي مع زوجها الذي يمهد له لقاءه بها . ويلتقي قيس بليلى ويغريها بالفرار معه فترفض رغم حبها له ، ورغم ما لاقت في سبيله فيثور عليها ويهجرها . ويشتد اليأس المكبوت في نفس ليلى ، ويقوى الصراع النفسي فيها فتسرع

إلى منيتها . وتحدث المأساة بعد هذا الفصل خلف الستار .

ويعيب هذا الفصل ظهور الشياطين قبل ظهور قيس . والشياطين شخصيات مسرحية رديئة إذا ظهرت بشكل قاطع ، فهي لا ترى في الحياة. وربما أمكن تعليل وجودها بعد ظهور قيس على أنها أوهام عقله السقيم . وقصتها مع سليمان في بداية الفصل حشو لا يلزم للموضوع الرئيسي وكان من الممكن اختصاره بحيث تبرز فيه ناحية الشر الذي يدفع قيس إلى إغراء ليلى ، ويوحي له بهجرها . فيكون تمهيداً طريفاً لحوادث المنظر الثاني ومشيراً الى الكارثة المقبلة . ويبرز في نهاية الفصل نهاية الصراع في نفس ليلى ، ويلمح للكارثة بقوة لم تظهر في مصرع كليوباترة . وحبذا لو كان المؤلف تعمق في تصوير هذه النوازع الانسانية وجعلها محور تطور الموضوع .

وتحدث مأساة قيس في الفصل الخامس . فيظهر على المسرح قبر ليلى ، ومناظر العزاء . ثم ينصرف القوم ويقبل الغريض وابن سعيد وأمية وسعد ، وفيهم المغني والشاعر ، ويتحدثون حديثاً يبعث على التشاؤم بما يذكر من القبور والموتى . وينشد الغريض نشيد وادي الموت ثم ينصرفون ، ويقبل قيس وحده ، ويقابله بشر ويعزيه . ويفاجأ قيس بنبأ موت ليلى فيغمى عليه عند قبرها ، ويدخل في دور الاحتضار الأخير ، ويرثي نفسه وليلى ويسب شيطانه ويناجي ظبياً سارحاً ، ويظهر ابن ذريح ويرثي ليلى ثم يحتضر قيس ويموت.

وفي هذا الفصل، كما في فصل موت كليوباترة في المسرحية الأولى، يستجمع الشاعر مقدرته الغنائية ، ويعتمد على أدوات مسرحية خارجية لتحدث عن طريقها التوتر المسرحي المحزن ، ويثير في الجو روح المأساة . ولم يتقن المؤلف بعد التدرج إلى الكارثة ، عن طريق تحليل الشخصيات ، وتطورها النفسي الطبيعي نحوها ، وإنما صبغ الشعر بروحه . وقد كان من الممكن أن نلمس حدوث الكارثة لوجود عيب في نفس قيس تنفذ منه المأساة إليه لا أن تلقى تبعتها على الشيطان في نهاية المسرحية ، فيقول قيس له : —

إذهب وإن لم أدر روح أنت أم شبح
كنت قرين السوء لي وكنت شر من نصح
لولاك ما بحت بما خدش ليلى وجرح

فعرض الموضوع في هذه المسرحية ، رغم الاسترسال الغنائي ، قد تقدم إلى حدّ كبير عنه في مصرع كليوباترا ، وتقسيم فصولها وحركتها وانسجامها ، وهي أقرب إلى المنزلة على من المسرحيـة الأولى ، على أنه لم يصور بعد التطوّر الدقيق لأزمة تتوتر وتحل عن طريق التحليل النفسي العميق للشخصيات ، بل إن بعض الشخصيـات قد صوّر تصويراً لا يتفق والواقع العادي من الحياة ، وكلها لم تبلغ بعد التعقيد الفني والعمق الإنساني البعيـد ، ولم يزل الشعر رائد الشاعر الأول .

وأضرت الحوادث التي اقتبسها الشاعر من الأغاني والخاصّـة بشخصية قيس والتي قامت على الـكثير من الاستحالات . يقول الدكتور طه حسين عن حب قيس « يظهر هذا الحب دائماً بصور غير مألوفة ولا ملائمة للطبيعة البشرية ، حتى طبيعة العشاق المدلهين ، فلست أعرف عاشقاً أغمي عليه كما أغمي على قيس ابن الملوح ، ولست أعرف عاشقاً شهق وزفر كما شهق ابن الملوح وزفر . كان يكفي أن تتحدث إليه ليلى بحديث يشعره أنها تحبه ليسقط على وجهـه مغشيًّا عليـه . وكان يكفي أن يذكر له شيء عن ليلى يدل على أنها تحبه أو يدل على أنهـا تعرضت لمكروه ليسقط على وجهه مغشيًّا عليه ، وكان يقضي حياته كلها أو أكثرها صاعقاً على وجهه أو هائماً على وجهه . وقصة المجنون سخيفة ضعيفة مملوءة بالإحالة والمبالغة لا يستطيع الناس أن يؤمنوا بها أو يطمئنوا إليها مهما يكن حظهم من السذاجة . وكيف يريدني على أن أومن بهذا الخبر الذي يزعم أن المجنون وقف يتحدث إلى ليلى وفي يده نار فأخذت النار تحرق برده حتى أتت عليه ، ونالت من جسمه ، وهو لا يشعر ؟ ثم كيف تريد على أن أصدق أن هذا الرجل جنّ وانتهى به الجنون إلى أن يهيم على وجهه ويستأنس بالوحش »

والواقع أن شوقي قد أجهد نفسه في أن يجعل محور شخصية قيس عبقريته كشاعر يفتن الناس بشعره ، ويبدو قيس منسجماً حين تصير هذه العبقرية محور شخصيته ، على أنه لم يبرأ تماماً من نوبات الجنون واستحالات الأخبار التي أصابت شخصيته بالضـعف المسرحي ، وأخرجتها عن مألوف الحياة . وقيس ضعيف يبالغ في وصف ضعفه الشاعر ، ويفسد حين يوصف بالجنون ، فهو مهما نال منه العشق لا يضعف ضعفاً يدفعه إلى فعل ما نسبه إليه . وقد انتقد الرواة هـذه الصفات والحوادث التي رويت عن المصدر الأصلي، واحتاط صاحب

الأغاني في إيرادها . وكان على شوقي أن يفكر مليًّا قبل إيرادها وجعلها محوراً لشخصيته . وكان من الممكن أن يكون العاشق في حدود العقل ، ويظهر بهذا المظهر في بداية المسرحية كما في قوله :

إذا طاف قلبي حولها جنَّ شوقه كذلك يطغى الغلة المنهل العذب

وقوله عن تداويه بقول الشعر :

فما أشرف الايفاع إلا صبابة وما أنشد الأشعار إلا تداويا (ص ٨)

وتمكن منه حب ليلى حتى رأى ملامحه فيما يرى من كائنات فيقول :

فمالي لا أحقق غير ليلى وإن كثر السواد لدى حماها (ص ٥٢)

وكانت ليلى أسلم في تصويرها وأكثر انسجاماً من قيس من ناحية ، وكلموباترا من ناحية أخرى ، وقد اتخذ لها المؤلف صورة واضحة في ذهنه ، ولو أنه لم يتعمق في سبر أغوارها على أنها اكتسبت ألواناً واضحة ، فهي فتاة بدوية موزعة بين إخلاصها لهواها وإخلاصها للتقاليد ، على أنها تنسى أحدهما حين تنغمس في الآخر ، فتنسى هواها حين تعطى الفرصة للفصل في أمرها . وتنسى التقاليد حين تخلو إلى قيس ولا تراها العيون . ومشكلتها واضحة في أقوالها للناس . فتقول لابن ذريح :

أنا بين اثنتين كلتاهما النـار لا تلحني ولكن أعني (ص ١٤)
بين حرصي على قداسة عرضي واحتفاظي بمن أحب وضني

وتقول لابن عوف عن قيس :

إنـه منى القلب أو منتهى شغله
ولكن أرضى حجابي يزال وتمشي الظنون على سدله ؟ (ص ٧٨)

وتستقر على حال بعد الأوان فتقول لقيس :

كلانا قيس مذبوح قتيل الأب والأم
طعينان بسكين من العادة والوهم

وتقول لنفسها :

أبقيس وبي هوى عبقري يسلب العقل من ذويه ويردى
علة البيد من قديم وداء ضاع فيه الرقى وحار المفدى

ما ملاحاه حين يقتل إلا من عفاف ومن وفاء بعهد (ص ١٢)

على أنها تحيا أمامنا حين تتنازعها الدوافع المتضاربة ، ويبرز الصراع النفسي في داخلها ، وهو قليل في المسرحية كما في قولها :

رباه ماذا قلت ماذا كان من ذنب الأمير الأريحي وهاني
في موقف كان ابن عوف محسناً فيه وكنت قليلة الإحسان
قالوا انظري ما تحكين فليتني أبصرت رشدي أوملكت عناني
ما زلت أهذي بالوساوس ساعة حتى قتلت اثنين بالهذيان (ص ٨٢)

وعند ما يسير هذا الصراع إلى نهايته المحتومة تشير إليه بقولها :

قلبي من اليأس حين حل به أحس يا ورد أنه انصدعا
المتمني بالعيش منتفع ولن ترى يائساً به انتفعا
القدر اليوم والقضاء على حربك قيس وحربي اجتمعا (ص١٢٢)

والمهدي صورة أوفر حظًّا من عناصر الإنسانية من البطلين . وتحيا فيه صورة البادية المتعددة الجوانب . وهو شيخ يمثل تقاليد البادية ويحافظ عليها ويقدرها ، وعنه ورثت ليلى صفاته ، على أن إنسانيته دائمة الظهور . فهو يحب قيساً رغماً عنه ويقول له وهو في غيبوبته :

أبا المهدي عوفيت ويا بورك في عمرك
أراني شعرك الو يل وما أروي سوى شعرك
كما لذَّ على الكره كلام الله للمشرك (ص ٢٩)

وهو رؤوف بقيس يمنع عنه الأذى ويقول لقومه حين يريدون الفتك به : —

لا — دم قيس دمنا لا نقربه يكفيه منا أننا نخيبه
ونصرف الأمير عما يطلبه (ص ٥٤)

ويقول في ذلك أيضاً : —

دم الود والقربى وإن كان ظالماً عزيز علينا أن نراه يسيل (٧٣)

ويعطف على ابنته فيرد على ابن عوف حين يلومه على قسوته بابنته : —

أأظلم ليلى ؟ معاذ الحنان متى جار شيخ على نائله (٧١)

وتضحي بهذه التقاليد ويندم على تمسكه بها بعد أن تموت ليلى ويسبق السيف العذل .
ومنازل صورة لا بأس بها للمنافس ويكشف عن ذاتيته منذ البداية بقوله عن قيس : —

عدوي المبين وما بيننا ولا بين صاغيينا جفا
هام بليلى وهامت به لقد كنت أولى بهذا الهوى
وإني لأبدي إليه الوداد وأخفي له في الضلوع القلى (١٨)

ويستمر على هذه الصورة في المسرحية حتى يلقى حتفه ، محتفظاً بصفاته الرئيسية .

على أن تصوير الشخصيات ما زال بسيطاً ، تسير فيه الشخصيات العواطف الشائعة العامة ولا ينفذ المؤلف منها كثيراً إلى ما وراء سطحها وعناوينها ، ولم يسع إلى تحليل نوعي دقيق للشخصية . فلا نرى في قيس العاشق إنساناً خاصاً ، أو في ليلى إنسانة خاصة تميز كلاً بين أفراد النوع من عشاق البادية ، بل لا نرى فرقاً كبيراً بين هوى كليوباترا وهوى ليلى ولا تظهر في شخصياته تلك الخاصة التي نجدها في « روميو وجوليت » لشكسبير من حيث نوعية التشخيص والتحليل ، بحيث ننفذ إلى ما وراء النوع من فرد خاص فنلمس فيه كائناً حيّاً كالكائنات التي تعيش بيننا ، وتحتفظ بإنسانيتها في كل عصر . وأين قيس من روميو الشاب الخيالي الذي أحب في أول حياته لمجرد الفكرة ، حتى استقرت عواطفه فجأة حول جوليت ، الفتاة الساذجة التي تهوى فجأة ، وتحب حبّاً بسيطاً ساذجاً عنيفاً — ابن عدو بيتها — وأين تلك الصفة النوعية التي نجدها في باريس من منازل ، لقد شغل شوقي عن هذا العمق في التحليل والتعقيد الفني بالانصراف إلى الشعر ، غير مدرك لهذه الآفاق الواسعة البعيدة المدلول .

الحوار

وبينما حافظ شوقي على الصور الأصلية للحوادث التي اقتبسها من الأغاني وحافظ على بعض الشخصيات الرئيسية وصورها العامة ، حصر ابتكاره الرئيسي في التوجيه الغنائي للحوار ، وورد في المسرحية بعض شعر المجنون ، إمّا بأصله وإما مشطوراً ، وإمّا استوحى منها فاحتفظ بروحها وأعاد صياغتها . وما زالت الإجادة الغنائيـة مثله الأعلى ، وما زال محور مسرحه نظم الشعر على نظام القصيدة شكلاً ومادّة . بحيث لا يمكن التمييز بين ما ألفه شوقي

من حوار وما اقتبسه من شعر غنائي . فاللون الغنائي لون مسرحه بأجمعه . فمن صور الحوار التي اقتبسها الشاعر من الأغاني ما قاله قيس : —

أبى الله أن تبقى لحي بشاشة فصبراً على ما شاءه الله لي صبرا
رأيت غزالاً يرتعي وسط روضة فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا
فيا ظبي كل رغداً هنيئاً ولا تخف فإنك لي جار ولا ترهب الدهرا
وعندي لكم حصن حصين وصارم حسام إذا أعملته أحسن الهبرا
فما راعني إلا وذئب قد انتحى فأعلق في أحشائه الناب والظفرا
ففوقت سهمي في كتوم غمستها فخالط سهمي مهجة الذئب والنحرا
فأذهب غيظي قتله وشفى جوى بقلبي أن الحر قد يدرك الوترا

وورد في المسرحية على هذه الصورة في قول بشر عن قيس : —

رأيت غزالا يرتعي وسط روضة فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا
فقلت له يا ظبي لا تخش حادثاً فإنك لي جار ولا ترهب الدهرا
فما راعني إلا وذئب قد انتحى فأعلق في أحشائه الناب والظفرا
ففوقت سهمي في كتوم غمزتها فخالط سهمي مهجة الذئب والنحرا

ومن صوره ما قاله المجنون لزوج ليلى يسأله عنها : —

بربك هل ضممت إليك ليلى قبيل الصبح أو قبلت فاها
وهل رفت عليك قرون ليلى رفيف الأقحوانة في نداها

وورد في قول قيس في الفصل الرابع من المسرحية بصورته الأصلية ، ومن ذلك أيضاً ما قاله قيس وورد في الأغاني والمسرحية قوله : —

وأجهشت للتوباد حين رأيته وكبّر للرحمن حين رآني
وأذريت دمع العين لما رأيته ونادى بأعلى صوته فدعاني

ومما حوّر شوقي في صورته الأصلية ، أو استوحى منه شعراً ، ما ورد في الأغاني على هذه الصورة ، وهو من قول قيس : —

إذا ذكرت ليلى عقلت وراجعت عوازب قلبي من هوى متشعب

وقوله : —

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى فهيج أطراف الفؤاد وما يدري

دعا باسم ليلى غيرها فكأنما أطار بليلى طائراً كان في صدري

وورد في المسرحية في قول قيس : —

ليلى منادٍ دعا ليلى فخفّ له نشوان في جنبات الصدر عربيد

ليلى انظروا البيد هل مادت بأهلها وهل ترنم في المزمار داود

إذا سمعت اسم ليلى ثبت من خبلي وثاب ما صرعت مني العناقيد (ص٢٤)

وما ورد في كتاب الأغاني في قول قيس يصف ليلاه : —

وعلقتها غراء ذات ذوائب ولم يبد للأتراب من ثديها حجم

صغيرين نرعى البهم يا ليت أننا إلى اليوم لم نكبر ولم تكبر البهم (١٢)

وورد في المسرحية على هذه الصورة ، كقول قيس يغري ليلاه بالهروب من زوجها :

أخذنا وأعطينا إذ البهم ترتعي وإذ نحن خلف البهم مستترانِ

ولم نك ندري يوم ذاك ما الهوى ولا ما يعود القلب من خفقانِ (١١٤)

وما ورد في الأغاني على هذه الصورة قول قيس في يائيته : —

أراني إذا صليت يممت نحوها بوجهي وإن كان المصلى ورائيا (٦٨)

وورد في قوله في المسرحية يصف هواه : —

إذا الناس شطر البيت ولوا وجوههم تلمست ركني بيتها في صلاتيا (٥٢)

وتبين هذه الشواهد الاتجاه الغنائي في الحوار في هذه المسرحية . وتعلل التصور المسرحي في إدارته ، كما تبين سبب البساطة في تحليل الشخصيات والبطء في تحريك الموضوع ، وتبين المثل الأعلى الذي سعى شوقي إلى بلوغه ، وهو التأثير عن طريق الشعر الذي يخاطب العاطفة ، ويطرب بما يتشبع به من صفات موسيقية .

على أن الحوار قد زاد في المرونة في هذه المسرحية ، ولئن عثرنا في مواضع متفرقة على استرسال في إنشاد الشعر ، يبرره حيناً تنفيس قيس به عما يجول بنفسه ، وما يشعر به من

حزن أو وجد أو يأس ، ولا يبرره حيناً إلا ارضاء الجمهور الذي يحب سماع الأغاني كما في الأناشيد التي تنشد لذاتها فتكون حشواً مسرحيًا ، إلا أنه بشكل عام قد أتى أكثر اتصالاً بمواقف الموضوع وتطور حوادثه ، وأتى قصير البحور والأوزان ، قليل الأبيات في الحوار الواحد ، ويحتال على العيوب الغنائية بالغناء بدلاً من الإنشاد .

ولا عجب أن بقيت هذه المسرحية من بين مسرحيات شوقي تمثل حتى اليوم . فموضوعها إنساني ، متصل بتاريخ العرب ، وشخصياتها بدوية طريفة ، وشعرها يستهوي النفوس ، ولو لم تبلغ بعد عمقاً في التحليل واتساعاً في لوحة التصوير ، والتعقيد في سبك الحوار ، وادارة الحركة المسرحية في شكل أزمة واضحة تتطور نحو المأساة من داخل نفسيات المسرحية . فقد شغل عنها شوقي — على ضرورتها المسرحية — بالحوار وإنشاد الشعر الذي يتصل بالشخصيات ، وإنما تكون الشخصيات والحوادث وسيلة إليه . وبلغ التوفيق بين هذه العناصر المسرحية والأدبية غايته في ما سي شوقي في هذه المسرحية .

على أنه لا يجب المبالغة في تقدير قيمتها ، فما زالت مسرحية العشاق التي كتبها شكسبير ، والحوائل التي سببت حدوث هذه المأساة ، تضع أمامنا صورة لما قد ترتفع إليه مسرحية تمثل هذا الجانب من الحياة وقد كان شوقي شاعراً غنائيًا انتقل إلى المسرح ، وكان شكسبير ممثلاً اتصل بالمسرح من بداية حياته ووفق كل منهما بقدر ما هيئت له ظروف الحياة من نجاح .

على أنه من الواضح أن هذه المسرحية تقدمت في منهجها الفني تقدماً كبيراً على منهج مصرع كليوباترا . وإننا لنعثر فيها على مناظر يكثر بها الاستطراد الغنائي ، وأغلبها في الفصل الثاني من كل مسرحية ، كما نعثر على حشو لا يضير المسرحية حذفه ، كمنظر قيس والجن في بداية الفصل الرابع . والمنظر الذي يتحدث فيه قيس مع شيطانه في نهاية الفصل الخامس ، والجزء الذي يلتقي فيه مع عفراء ويدور الحديث حول الذبيحة وبذلك يتطور الموضوع تطوراً سائغاً لا حشو فيه ويمكننا حينئذ أن نلمس بين المناظر صلة ، وفي الحركة سرعة ، دون أن تفقد المأساة كثيراً من قيمتها .

وينبغي أن نشير إلى مناظر مسرحيـة تتجمع وتتفرق في ثنايا المسرحية ، وهي مناظر

قوية التأثير لمداولها الإنساني الدائم ، وتكثر عند لقاء قيس بليلى ، إذ يجتمع فيها — إلى قوة الشعر والموسيقى قوة العاطفة المتقدة ، وإدراك الجمهور للحائل بين قيس وليلى ، فيه يبغ على هذا اللقاء صورة حزينة ، ومثل هذا المنظر منظر متكرر أيضاً حين يلتقي قيس بليلى في ديار بني ثقيف ، ويكشف القناع عن قلبيهما فيفصحان عما يجدان ، وما زال الجمهور يشعر أيضاً بالحائل بين الشخصيتين ، ويزيد التوتر نظراً لخطورة هذا اللقاء في المجال العدائي الذي توجد فيه الشخصيتان .

وتبدو في هذه المسرحية أولى بوادر شعور شوقي بلوازم التأثير المسرحي ، وأحسن الطرق إلى الوصول إلى نفوس الجمهور . تدل على ذلك مناظر الصراع من نفسي داخلي وحسي خارجي . وتكثر مناظر الصراع النفسي في نفس ليلى وقيس ، وتزيد من حيويتهما حين تصطدم في نفسيهما الأهواء ، كما تفعل ليلى حين تخير بين قيس أو ورد، فتختار ورداً مطيعة صوت عقلها ، ثم تندم ، ثم ينبعث صوت قلبها المكبوت بعد ذلك فتنفث ألمها في تصوير صراع ما زال في أولى صوره الفنية ، وسنرى تطوّره فيما بعد في آمال وسنلمسه أيضاً في نفس ليلى حين يهجرها قيس في نهاية الفصل الرابع غاضباً فينتهي بها الصراع إلى غايته المحتومة وهي الموت .

ونرى صوراً من الصراع الحسي عند ظهور منازل ، وكشفه عن خبيئة نفسه ، ونرى استمراراً لهذا النزاع مع امتزاجه بتهكم مسرحي لجهل قيس به ، حتى يبلغ غايته في الفصل الثاني ، حين يجاهر منازل به ويلقى حتفه نتيجة له . وسنرى صوراً لهذين النوعين من الصراع في مسرحية شوقي التالية ، وهي قمبيز ، بعد أن مهد لها المؤلف في هذه المسرحية . وسنرى صورة له في مسرحية شوقي التالية وهي علي بك الكبير . لا سيما في المناظر التي يجتمع فيها مراد وآمال .

ولكن هل غير شوقي نواة مسرحه ؟ وهل دار الحوار نتيجة للتعبير عما يجول في نفوس الشخصيات ، أم لا يزال يدفعها ويجرها إلى نهاياتها ؟ أغلب الظن إن الشعر ما زال رائد شوقي الاول . وإنما سعى إلى توفير شخصيات ذات ملامح عامة لم يسع إلى تفصيلها ، والتعمق في تحليلها ، وما زالت غايته الشعر الجيد الأخاذ ، ولم يحكم شوقي توضيح الأزمة ومفاجأة الجمهور بها بعد أن تتطور تطوراً نفسيًّا دقيقاً .

على أنه قد اتجه الى ذلك في هذه المسرحية التي فاجأ فيها بشر قيساً بخبر موت ليلى ، ثم تعجل موت قيس بعد ذلك بعض التعجل .

الفصل الرابع

قمبيز

لم يكن حظ هذه المسرحية من النجاح والتوفيق في التأليف والاخراج ما بلغت من ذلك المسرحيتان الأولى والثانية . فقد أنقذ المسرحية الأولى ، وهي مصرع كليوباترا — على عيوبها — الأناشيد الغنائية والشهرة التاريخية ، والموضوع ، وبعض المناظر التي تدور حول مقابلات العشاق وأحاديث العواطف ، ونجحت المسرحية الثانية لاندماج العناصر الغنائية في الموضوع المسرحي إلى حدٍّ كبير ، وتطور الموضوع تطوراً فاق تطور الموضوع الأول من الناحية المسرحية .

بينما ظهرت أماكن الضعف في منهج شوقي في هذه المسرحية ، وأفلت من يده زمام الموضوع ، فاضطربت المناظر والفصول واختلطت الشخصيات وكثر الحشو في المناظر والحوار وتفكك الموضوع ، وانعدمت الصلة بين أجزاء كثيرة من الحوار ، واتسم بصفة النظم الغنائي ، وانعدمت الصفة المسرحية إلى حدٍّ كبير ، رغم استعانة الشاعر برجال المسرح والمخرجين على إصلاح عيوبها — وترجع أهم أسباب هذا الاضطراب في المسرحية إلى اختيار الموضوع أصلا ، فشوقي يحتال احتيالاً على تصوير مأساة قمبيز حيث يدير فيها دفة الحوادث من انتصاره لانتحاره . فيحدث في سبيل ذلك التواء في الحوار ، وانعدام في التطور المنطقي والسيكولوجي بين أجزاء الموضوع وبين الشخصيات .

وأكثر فصول المسرحية اضطراباً هو الفصل الأول . إذ يعلن فيه خطبة قمبيز لابنة فرعون ، وتتقدم نيتيتاس لتفدي بنفسها بلادها ، وترضى بالزواج على أنها ابنة فرعون لتدفع عن مصر شر العجم . هذا في المنظر الأول . أما في المنظر الثاني فيبارك رجال قمبيز الخطبة ، وفي المنظر الثالث يرى رجال وفد قمبيز في مصر الترف والضعف ويتحدثون عن آثار

مصر ، ثم يحتفي بهم رجال فرعون ، وتكشف لنا نيتيتاس عن دافع آخر يدفعها للتضحية بنفسها ، وهو حبها اليائس لتاسو والتماسها في هذا الزواج مهرباً .

يتخلل هذا العرض العام ما يشتت انتباه الجمهور عن متابعة الشخصية الرئيسية والموضوع الرئيسي ، فيرى أمامه في المنظر الأول نفريت ونتيتاس وتاسو وفرعون ، ثم يعرض أمامه في المنظر الثاني مجموعة أخرى من الشخصيات ، ويعرض أمامه مناظر مختلفة للرقص والغناء ويكثر فيها الحديث عن الطعام ، ووصف الآثار المصرية وسحرها ، وغير ذلك من أحاديث جانبية تطغى على تطوُّر الموضوع الرئيسي ، فالمؤلف قد استرسل في تحليل البيئة الخارجية ونسي شخصيته الرئيسية ونرى في ذلك عيباً وهو الشاعر الغنائي الذي يرى في الشعر غاية ، ويضحي في سبيله بمطالب المسرح الرفيعة الأخرى من تحليل نفسي يكون فيه الشعر وسيلة ، ولا بدَّ من إزالة ما في هـذه المناظر الثلاثة من حشو حتى يستقيم الموضوع ، وتتضح فيه بوادر الأزمة ، ويقتصر الحوار على إظهار رفض ابنة فرعون الذهاب إلى فارس ، وعزم نتيتاس على إفتداء وطنها بنفسها ، ورفعه فوق ما بينها وبين تاسو ، فذلك يقلل من قيمتها الوطنية ، ويحط من شأن تضحيتها بنفسها ، ويحذف ما شغل به شوقي عادة فصله الثاني من حشو غنائي وموسيقى ورقص ، فهو لا يساعد على تطور الحركة المسرحية بشكل مرض .

ونرى نتيتاس في الفصل الثاني في قصر قمبيز في مدينـة سوس الفارسية ، تستعيد في بدايته الملكة حبها لتاسو ، ثم تسرد حدثاً يمهد لدخول فانيس ويبين عزمه على خيانة مصر ، ويدخل قمبيز وقد اكتشف حقيقة الملكة ، ويجابه قمبيز الملكة بفانيس ، فتتحول من الانكار إلى محاولة منعه عن غزو مصر ، بالوعيد تارةً وبالرجاء تارةً أخرى . ويدخل رسول يعلن موت أمازيس فرعوناً القديم ، وتولية ابسماتيك مكانه . وبذلك صار الغزو أمراً واقعاً لامفر منه .

ليت الأحداث والحوار ارتبطا بهذا التطور المباشر للأمور ولم يتخلله استرسال وحشو قصد به الإسهاب والتطويل والإطناب حيث مست الحاجة إلى الايجاز والتركيز . وقد كان من الأصلح لنيتيتاس أن تصير شخصيتهـا محورها الوطن وفداؤه ، ويحذف الجزء الذي تستعيد فيه حبها لتاسو فهو مفتعل مصطنع ، وضار أكثر منه نافع ، إذ يقلل من قدر

التضحية في أعيننا . ولعله من الأصلح كذلك حذف الحشو الذي يدور حول ألوان الطعام والشراب الذي تناولته الملكة ، وهو غير لائق بشخصيتها ومكانتها ، ولا يناسب المقام الذي يدور فيه . وبذلك يتطور الموضوع الرئيسي وتتجلى أزمته .

ويعرض في بداية الفصل الثالث من المسرحية مناظر متعاقبة مفككة عن الموت ، تفرض فرضاً من الخارج على الشخصية والتاريخ والموضوع إرضاء لعواطف المؤلف الوطنية وعواطف الجمهور ، ولانهاء المسرحية بطريقة ما ، رغم قصرها عن بلوغ الغاية الفنية الرفيعة . وفي المنظر الأول تلقي نفريت بنفسها في النيل نادمة على أنانيتها القديمة ، وفي المنظر الثاني يتحاور بعض الفتية العابثين مع عجوز لعوب ، ويتحدثون عن ظلم جند الفرس للمصريين بعد الفتح ، واغتصابهم للممتلكات وانتهاكهم للحرمات . ثم يظهر قمبيز ويحضر أمامه أسرى النوبة ، ويفك وثاقهم فيرقصون له ويغنون ، فيوزع عليهم الهدايا . ثم يؤتى أمامه بفرعون مكبلاً ، ويدور بينه وبين فرعون حوار يكشف عن شجاعة فرعون ، ويثور قمبيز بالتدريج فيأمر بقتل فرعون ، ويحضر تاسو أمامه وتدخل نيتيتاس فتعجب بانقلاب تاسو الى بطل وطني . ويفرح تاسو حين يسمع ذلك ، ويأمر قمبيز بقتله ويطعن فانيس بعد ذلك بخنجره ، ويتبعه بقتل شيخ فارس سأله التأني ، ويأمر باحضار أبيس ، ويثور لرؤيته ، ويطعنه بخنجره أيضاً ، ثم يبلغ جنونه ذروته فترقص أمامه أشباح قتلاه ويختلط عليه الأمر فيطعن نفسه ويموت ، ويندب أهل فارس قمبيز . ويندب كهنة مصر آبيس .

وعيوب هذا الفصل هو اعتماده في التأثير على سلسلة الأحداث المثيرة التي تملأ المسرح بالقتل ، دون اتصالها اتصالاً منطقيًّا بالتطور النفسي للشخصيات والحوادث في بداية المسرحية . فكيف تطورت نفريت وتاسو من الانانية إلى حب الوطن ؟ وكيف ظهر فرعون الجديد أبيًّا ؟ — لا توجد حلقات هذا التطور ، ولعله من الخير أن يحذف حديث قمبيز عن نيتيتاس واستنجاده بها فهو مفتعل وقمبيز في نشوة جنونه .

وقد أحدث هذا الاضطراب في الموضوع اضطراباً في الشخصيات والحوار تناقضاً في الأعمال والأقوال . فنيتيتاس الوطنية المخلصة في بداية المسرحية تقول عن قمبيز :

صدقت تلك هو زين الشباب   إله القنا قمر الغيهب

إذا غلبت في القتال الملوك   وفي السلم عزّ فلم يغلب
يسيطر كالشمس سلطانه   على مشرق الأرض والمغرب
ولكن متى يأتنا دلهت   بنات الفراعين بالأجنبي (ص ١٩٩)

كيف ينسجم هذا الحوار مع قولها عنه « نمر الفرس الخشن » (ص ٥٣) وقوله هو عن نفسه « أنا وحش أنا غول » (ص ٨٨) ؟

وكيف يدور بين الملكة والوصيفة حوار عن الطعام بعد أن يفزعها حلمٌ تقصُّه على خادمتها ؟ — تقول الوصيفة بعد أن تقص الملكة حلمها الرهيب :

رؤياكِ يا سيدتي   من نفسها مؤوَّله
نالتك من عشاء   أمس ثقلة وبيله

فتقول الملكة : ماذا أكلت مع قمبيز   وما قدم له ؟

الوصيفة : كان العشاء ملكتي   مائدة محفله (ص ٦٣)

وتصف ألواناً من الطعام لا يصح أن تثير فضول ابنة فرعون ، فقد ذاقت منه وأشهى منه ، مما ورد وصفه في بداية المسرحية . ثم إنها قد شهدته وأكلت منه ، ومن المستبعد أن يطيب لها الاستماع إليه وهي مشغولة البال بحلمها الرهيب .

وكيف يتفق عزم نيتيتاس على التضحية بنفسها في سبيل وطنها في بداية المسرحية ، لتدفع عن مصر شر العجم ، كما في قولها لفرعون وابنته : —

أتيت أفدي بنفسي البلاد   وأدفع عن مصر شر العجم
فإنكِ أن ترفضي يزحفوا   كزحف الذئاب ونحن الغنم (ص ٥)

وتذكر في بداية الفصل لنفريت : —

آمون قد مدَّ إليك   وإلى الوادي يده
وقد كفى مصر البلاء   والخطوب المرعده
وكفى من ربوعنا   نار المجوس الموقده (ص ٤)

ثم تتنبأ بعد ذلك في نهاية الفصل بالغزو كأنه حقيقة آتية لا ريب فيها فتقول : —

أفيقي بنت فرعون   فما يزهو بك السكر

غداً تذرو رياح الفر   س من موتاك ما تذرو
غداً يصبغ من شط   لشط بالدم النهر
غداً يهتك عن أربا   بك المحراب والستر
فما تاسو وفتيان   كتاسو في الحمى كثر
هو النحل وإن هابوا   لقائي وأنا الزهر   (ص ٥٠)

ويظهر هذا التناقض أيضاً في أقوال الوفد الفارسي ، فيقول أحدهم في بداية المسرحية عن خطبة بنت فرعون لقمبيز : —

خطبنا إليهم أمس بنت مليكهم   فما كان إلاّ الاحتقار جواب
وأخفق أهلوها وقالوا حمامة   دعاها إلى الوكر السحيق غراب (ص١٤)

ويدور بين رجال الوفد الحوار الآتي : —

الأول : أعلمتم ما ذا يردد في القصر ؟   وماذا يقال همساً ووحيا ؟
الآخر : أهازل أنت ؟ .
الأول : بل سمعت حديثاً   إن يكن مفترى فماذا عليا
آخر : إنه يهذي دعوه   كاذبٌ لا تسمعوه
آخر : ما الذي زخرف
الثاني : . . . ألقت   كذبة الأجيال فوه
يزعم الملكة نعريت   إبنة الملك أمازس
ترفض السير مع الو   فد إلى أقطار فارس   (ص ١٧)
آخر : ما خطبه ما يدعي   امض بنا لا تسمع
آخر : يقول فرعون مصرا   لم يرض قمبيز صهرا
الثاني : من أمازيس ما الأميرة   ما مصر ؟ أي الأرض من بقمبيز يهزا
أهذا خبر يروى ؟ غبيٌّ أنت والله
أتحت القبة الزرقا ء من يسخر بالشاه

وكيف يتنبأ رجال الوفد في بداية المسرحية بالغزو المقبل ، الذي يبنى سببه على اكتشاف قمبيز لحقيقة نيتيتاس ويقولون في بداية المسرحية : —

أحدم : فما أنت سوى جنة هي الخلد وطيفه في الخلد
يهب عليها غداً عاصف من الفرس أنى تمشي حصد
ثالث : صدقت أخا الفرس قلت الصواب غداً يعصف الفرس أو بعد غد (ص١٧)

وهل يتفق الحوار الذي يدور بين أتباع قمبيز وموقف يثور فيه قمبيز ويفتك بمن حوله ولا يطمئن أحد منهم على حياته؟ ويدور موضوع هذا الحديث عن الضمير بين اثنين : —

رستم : وأين منزلة الضمير ؟ .

حيدر : . . . . موضع من الجسد
أنظر هنا يا رستم القلب وها هنا الكبد
وها هنا الضمير بين القلب والكبد عقد
رستم : هنا الدجاج والحمام ها هنا بلا عدد
حيدر : والبط والإوز والحمام والهدهد
وكل ما تسرق أو تخطف من هذا البلد

فهذه الأحاديث لا تتفق والمواقف التي تقال فيها ، وتسبب تضارباً في الشخصيات التي تفوه بها ، إذا أضفنا إلى ذلك تصوير شوقي لفرعون كغاصب للعرش بشكل لا يناسب كرامة الملوك ، وتصويره لابنته بصورة الفتاة الأنيّة ، وتاسو بصورة الغبي المضيع الوفاء في بداية المسرحية ، وتغييره لهذه الصور في نهاياتها حتى تتمشى وميوله كشاعر بلاطي شكلاً لا روحاً ، وتصويره لأفراد الشعب بهذه الصورة الهازلة ، أمكننا إدراك بعض أسباب سقوط هذه المسرحية بعد تمثيلها لأول مرة ، وأمكننا إدراك دوافع النقد العنيف الذي قوبلت به من النقاد المعاصرين ، وقد انصب معظمه على تصوير عيوب المسرحية من الناحية الأدبية والقومية .

فأخذ عليه الأستاذ عباس محمود العقاد مآخذ أدبية هي اضطراب النظم في فم الممثل الواحد في الموقف الواحد ، والتصرف في وزن أسماء الاعلام ، والتجاوز في الفصل والوصل والهمز ، والتحقيق والمقصور والممدود هذا من الناحية الأدبية . أما من الناحية التاريخية فقد أخذ عليه في شيء من العنف غير قليل ، الخروج على بعض حوادث التاريخ ، وسوء تصوير حياة أهل مصر القديمة (قمبيز في الميزان ص ١٦) .

أما عن العيوب الأدبية فمن السهل الاعتذار لها بأنها ليست عيوباً بالمعنى الدقيق ،

إذ يتمسك الناقد بالشكل في صياغة الحوار دون جوهره . وليس من الخطأ أن يتلوّن الحوار تبعاً لتغير العواطف الجياشة في نفس الشخصية ، بل إننا نلوم شوقي في مسرحياته الأولى على تمسكه ببحر واحد ووزن وقافية واحدة ، في حوار طويل الأمد ، بينما انفعالات نوازعه متباينة متعاقبة ، على أن يبحث عن وسيلة تكسب هذا التغير في الشكل وحدة في الجوهر العام ، فالحوار في المسرحية وسيلة لا غاية : وسيلة إلى التعبير عما في نفس الشخصية ، ونريد بها أن تكون وسيلة مرنة طيعة لا جافة صلبة . وحبذا لو لم يقتصر شوقي على ذلك في تلك الأسطر القليلة التي أحصاها عليه الناقد ، واتخذها أسلوب مسرحه عامة مع تهذيبها ومحاولة اتخاذ البحر وحدة الحوار دون القافيـة ، مقارباً بذلك الشعر المرسل في الأدب المسرحي الغربي ، وربما أدى ذلك إلى التخفيف من وطأة النزعة الغنائية وإلى توجيه مسرحه في اتجاهه الصحيح .

وأما عن تغير صور أسماء الأعلام والقصر والمد فلا لوم على كاتب يفعل ذلك لضرورة فنية . فاللغة وسيلة تتكيف للضرورات الفنية الشعرية بشكل لا يؤدي بها إلى الإبهام .

اما عن الخروج على حوادث التاريخ العـام ، فقد ذكر أن الشاعر غير مقيـد بتفاصيل التـاريخ ، وإنما مطالب بتحقيق روحه العامـة ، ويبتكر في حـدود الحوادث البارزة من الحوادث الأخرى والشخصيات ما يساعده على إبرازها في صورة فنية خاصة . ومقياسنا فيما يذهب إليه من تحليل وتعليل هو الصدق المساير لمنطق الحوادث والطبيعة البشرية واحتمالات سلوكها ، ورائدنا ورائده في ذلك القلب البشري الذي يتدسس إلى جوانبـه ويحلل نوازعه ويؤلف منها وحدة منسجمة حية . فالفن فن لأنه لا يقلد الطبيعة تقليـداً حرفيًّا ، وإنما يبرزها في صورة فنية بها من الابتداع والخيال أشياء غير قليلة ، وإنما يخضع خياله لمنطق الحياة في صورها وأشكالهـا ، بحيث تبرز لنا الصورة الفنية وكأنها قطعة من الحيـاة نقية مصفاة من الشوائب .

وإذا طبقنا هذا الكلام على الحوادث التاريخية والمسرحية في تمييز ، تجاوزنا عن الكثير مما أحصاه الناقد في أخطاء المسرحيـة ، على أننا نأخذ على المؤلف الافتعال في إيراد صور الانتحار في نهاية المسرحية، فهي صور تبدو غير طبيعيـة أمام الجمهور المسرحي . كما نأخذ

عليه عجزه عن تفهم حياة الشعب التي لم يتقن معرفتها وصورها . ونتفق مع الناقد في قصور الشاعر عن إبراز نواح وطنية قومية كانت بين سمعه وبصره فيما لديه من حقائق تاريخية . فلم يؤيد التاريخ ، ولم يستلزم خروجه عليه ضرورة مسرحية فنية ، ولم يسع إلى ذلك وهو يبرز صوراً وطنية قومية، بل إن ما نسبه شوقي إلى مصر وأهلها من فرعون وابنته وشعبه وحاشيته هو صفات الضعف والليونة ، ولم يكن المرتزقة من الجنود اليونانية في جيش مصر فقط ، وليست هي سبب الهزيمة.وإنما كانت في جيوش الفرس أيضاً . ولم تكن مصر ضعيفة كما صوَّرها شوقي ، وإنما يذكر التاريخ ، ويذكر الأستاذ العقاد ناقد شوقي ، أن دارا أراد غزوها فأحجم عن ذلك لقوتها ورغم انضمامها لأعدائه وحين أراد قمبيز ذلك أعد لغزوها عدة عظيمة ، فجعل لكل فارس مصري ستة من فرسانه ، وأتى بأسطوله ومشاته . على أنه احتال رغم ذلك في دخول مصر ، فوضع في مقدمة جيشه ما قدسه المصريون القدماء من حيوانات . ولم يصبر المصريون على حكمه بعد الفتح وإنما قاموا بثورات عديدة وكافحوا الفرس طويلاً حتى استقلوا . بل حضر دارا الأول بعد قمبيز إلى مصر وسعى إلى التقرب منهم وقتل واليه لغلظته ، وبنى معبداً لآمون، واشترك في موكب الحزن على أبيس هذا من ناحية وطنية المصريين .

أما من ناحية الشخصيات الوطنيـة فقد فاض تاريخ القدماء لأحمس المصري بالملح التي اشتهر بها أهل مصر والفكاهة التي وصفوا بها . ولم يقتل وهاب رع ولم يكن صافقه . ومن السهل معرفة سبب تهاون شوقي في إبراز هذه الصور ، إذ لم يحس الوطنية المصرية بشكل قوي يجعله يرى المصري الخالد الدائم في كل العصور .

وكان من الممكن معالجة أمر قمبيز وجعله نواة جيدة للمسرح لا بهذه الصورة المزرية المجنونة التي تتصرف على المسرح تصرفاً شاذاً غير متوقع ، عن طريق تحليل أقره التاريخ وأشار إليه الناقد لشوقي وهو إدمانه على تناول الخمر . وعن طريق هذا الإدمان يمكن تعليل نوبات الصرع والجنون التي انتابته ، حتى إنه قتل ساقيه ليثبت لقومه أن يده لم تصبها الرعشة بعد .

ولم يثبت ثبوتاً قاطعاً إلقاء المصريين لعروس حية في النيل ، فقد أنكر هيرودوت ذلك

وأشار أن المصريين رمزوا إلى ذلك بتماثيل من الطين ، ووجدت أمثالها في مقابرهم ومدافنهم وكان حريًّا به أن يدافع عن تلك الخرافة لا أن تقرن نتيتاس تضحيتها بها ، وكأنه أضرَّ من حيث أراد أن ينفع .

* * *

على أنه لا ينكر أن المؤلف قد أنفق جهداً كبيراً في تأليف هذه المسرحيـة فهي أول مسرحية يؤلفها ويعتمد فيها على التاريخ وحده ، ويستقل بنفسه إلى حدٍّ كبير وبينما كانت أمامه مسرحية لشكسبير استوحى منها في مسرحية مصرع كليوباترة في المناظر والشخصيات والألوان العامة ، وبينما كان أمامه كتاب الأغاني ونظم المجنون فيه يستعين به على سبك تطور الحوادث وتأليف الحوار وإدارته ، اعتمد في هذه المسرحيـة على ما اكتسب من خبرة في المسرحيتين الأولى والثانية ، وما اكتسب من خبرة بعد اتصاله بالتمثيل والممثلين والمخرجين فأتت المسرحية في ثلاثة فصول كثر فيها الحشو والاستطراد واختلط الحوار واختلطت الشخصيـات في أماكن شتى ، وحاول الشاعر إبراز صورة ترضي الشعور القومي فأخفق ، إلاَّ أننا نلمس في ثنايا تلك العيوب بعض محاسن وتقدماً في أسلوب تأليف الشاعر ، وخطوة تبين تكيفه بالمسرح ، وبداية شعوره بلوازمه ومقتضياته الخاصَّة ، فبين هـذه الصور المضطربة مناظر منتظمة متفرقة تقوم على الصراع النفسي أو الصراع بين الشخصيات ، وترتفع إلى درجة ما من السمو ، ويدور فيها الحوار كما يدور حوار مسرحي سريع متشبعٌ بالحركة .

ومن ذلك صور الصراع بين نتيتاس وقمبيز في فارس . فهي متقدمة تقدماً ملحوظاً على صور الصراع في مجنون ليلى بين منازل وزياد ، وتتصف بصفة طبيعية ميزت الصراع بين ليلى وابن أعوف ، وهو صراع يجمع بين الصفة الحسية والعقلية ، بين صراع الجسم وصراع العقل . ويتسم بسمة حزينة تجعله أعمق في النفس أثراً مما يتعلق به من نتائج تتصل بالمأساة الأصلية . ومن ذلك أيضاً صورة الصراع بين قمبيز وفرعون وهو صراع عقلي يجذب انتباه الجمهور ويتصل بنفسه ويعمق فيه تأثيره . ففيه صراع بين القوة الظافرة

والـكبرياء المهزومة . وهي صورة لا تخرج عن ما اتصف به فراعنة مصر من كبرياء واعتزاز بالنفس :

كما أن المفاجأة الأخيرة في المأساة تمثل تمثيلاً مسرحيًا ، ولا تلخص تلخيصاً ، أو توصف وصفاً فنلمس تطور قمبيز — رغم خشونة وصف هذا التطور — نحو المأساة ، ولا نكتفي بسماع الشعر ، وإنما نرى صوراً لنفوس إنسانية تتصل بنفوسنا على المسرح ، وتلك خطوة كبرى في تقدم فن شوقي المسرحي . وقد مهد لها في مجنون ليلى بوصف التطور النفسي الذي طرأ على ليلى في المسرحية السابقة حتى وصل بها الصراع إلى تحطيم نفسها . دون أن نرى أو نلمس ما يحدث بين الفصول من أحداث هامة . يجب أن تمثل أمام الجمهور وذلك صميم الفن المسرحي .

* * *

ويجدر بنا أن نشير إلى الجانب الفكاهي في مسرحية شوقي فقد قام معظمه في مصرع كليوباترا على فكاهة لفظية تدور بطريقه مصطنعة بين شخصيات محترفة . مثل أنشو المضحك، وزينون العجوز ، وقام معظمه أيضاً في مجنون ليلى على قصص يدور بين ابن ذريح وبشر حول أخبار قيس . ويبرز الجانب الفكاهي في هذه المسرحية من طبيعة الشخصيات بصورة ضعيفة . فتثور الفكاهة بين الفتية والعجوز . فالعجوز تحاول إغراء الفتية بجهلها وتزعم محاولة بعض الناس إغراءها ، ووصفها بما ليس فيها، والفتية يعابثونها ويسخرون منها . تلك صورة نراها حولنا وتتكرر كل زمن ، وهي في هذه المسرحية بصيص من فكاهة الشخصية ستستكمل صورتها وتبلغ غايتها في المسرحية الأخيرة وهي «الست هدى» .

وهـذه المسرحية تمثل مرحلة الانتقال من طور إلى طور في فن شوقي الذي لم يؤت فسحة من الوقت للتطور الواسع . وتقف هذه المسرحية بين مسرحياته الأولى التي وضحت فيها السمات الغنائيـة وضوحاً أفسد الشخصيات وتطور الموضوع المسرحي ، بحيث يختفي ، ما يجب أن يمثل على المسرح وراء الستار،وينشد على المسرح ما كان يجب أن يختفي ، وبين مسرحياته التالية التي يبرز فيها الحركة المسرحية على المسرح فتمثل الحوادث تمثيلاً ، ولا يكتفى بوصفها وإنشادها ، وتحيا فيها الشخصيات إلى حد كبير ، فنحس في نفوسنا عواطف

ونوازع نلمسها حية تتردد في جوانبها الآمال والآلام وتصطدم بينها الأهواء ، وتبرز فيها صفات البيئة ، وتمتاز بها أمزجة خاصة .

* * *

ولكن هل تخلص شوقي في النهاية من شيطان الغناء ؟ لقد بقيت رواسبه في هذه المسرحية : فما زالت عنايته بالنظم رائده الأول ، وغايته الأخيرة ، ولا نرى في الشخصيات عمقاً نفسيًّا ، وليس الحوار وسيلة للتعبير عن العواطف الدقيقة للنفس البشرية ، وإنما اكتفى شوقي في ذلك بوصفها بأوصاف عامة وعناوين عريضة في شعر خلاّب مفعم بالاستطراد الغنائي ، ولم يتعمق شوقي كثيراً في داخل هذه النفوس وإلى ما وراء هذه العناوين .

وبينما اتكأ فيها في بعض المواضع على مواقف طرقها في مسرحياته السابقة كمواقف العشاق ، كتاسو ونفريت ، وتاسو ونيتيتاس ، بعد أن جرّب ذلك بين كليوباترا وأنطونيو ، وحابي وحيلانه في المسرحية الأولى بصورة بدائية ، ثم توسع في مسرحيته الثانية ، وأفاض في وصف المواقف الغرامية بين قيس وليلى ، وصارت وحدة التأثير في مسرحيته . وسنرى في هذه المسرحية بوادر جديدة للتأثير المسرحي في مسرح شوقي ونواحي أكثر جودة من الناحية الفنية ، تبرز بسهولة طبيعية ، وهي ازدواج الصراع النفسي مع الصراع الحسي ، وشيوع النوع الأول ، واتقان المفاجأة والتهكم المسرحي والتطوّر المنطقي والنفسي للحوادث ، وسنرى هذه المناظر في « علي بك الكبير » و « عنترة » على أن في هذه التجربة الحاضرة بوادر تصوير مثل هذه المناظر ، ففي موت قمبيز مفاجأة غير طبيعية التطوّر سنراها أكثر اتقاناً في نهاية علي بك الكبير » و « عنترة » . وفي « قمبيز » صور من الصراع سنراها أكثر تطوّراً في آمال ، وسنراها واضحة السمات بين عنترة وأهل عبلة وخصومه .

وفي بعض مناظر هذه المسرحية قوة وانسجام في الحوار ونظام في تحليل الشخصيات ، وخلو من الحشو والاعتماد على الشعر في التأثير وحده ، فنرى في المسرحيات

القادمة تطوُّراً أكثر انتظاماً للشخصيات والحوادث ، وخلوُّها من الحشو إلى حدٍّ كبير ونرى اعتماد الشاعر — إلى جانب الشعر — على وسائل المسرح العامة .

وقد كان لعنف النقد الذي قوبلت به هذه المسرحية تأثير محفز على الشاعر ، فاستنهض عزمه للاجادة والتجريب من جديد ، بل والتجريب في تأليف أنواع أخرى غير المأساة الغنائية فيما بعد ، كما في « أميرة الأندلس » وهي تجربة في المسرحية النثرية ، وفي « الست هدى » وهي تجربة في الملهاة الغنائية . وان في ضيق المدة التي تطور فيها فن المؤلف المسرحي لشاهد على ما لاقى من جهد ، وما تجشم من عناء .

الفصل الخامس

على بك الكبير
أو دولة المماليك

تتفوّق هذه المسرحية على المسرحيات السابقة من النواحي التمثيلية ، فقد قلّ فيها الاستطراد والحشو إلاّ في مواضع استرسلت فيها الشخصيـة في التعبير عن عواطفها ، وذلك في مواضع قليلة من المسرحية ، كما يحدث حين يشكو علي بك من خيانة أعوانه له ، وتتردد آمال بين الواجب والهوى . وقد برزت فيها ألوان الشخصيات الى حدّ لم يظهر في المسرحيات السابقة ، وانسابت الحوادث انسياباً طبيعيًّا ، وتطورت تطوراً متصلاً ، تخللتها عناصر مسرحيـة تؤثر في الجمهور بالتشويق والتحليل والمفاجئـات والتهكم في حدود الاحتمال الطبيعي للسياق . ومرجع ذلك إلى أسباب أهمها أنها مسرحية أعاد كتابتها الشاعر في الأعوام الأخيرة من حياته حين ألِـف المسرح . وقد أشار مترجم حياة الشاعر الى هذه الاعادة الثانية المسرحية في كتاب (اثنتي عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء) للاستاذ أبو العز . وثانيها العناية التي بذلها الشاعر في مؤلفاته الجديدة التي ألفها عقب نقد مسرحيته السابقة . وثالثها أنه قدّمها الى لجنة في مسابقة عامة لاختيار أفضل المنتجات المسرحية كما ذكر في مقدمة مسرحيته . ورابعها أنه وفق بالصدفة الى موضوع يناسب العرض المسرحي دون تغيير أو تبديل جوهري في الموضوع التاريخي .

وتذكر المراجع التاريخية كيف تغلب علي بك الـكبير بذكائه ومهارته على غيره من المماليك وكيف استطاع أن يكون شيخاً للبلد عام ١٧٦٢ ، وكيف أعلن استقلال مصر عن الأتراك عام ١٧٦٩ ، واتخذ لنفسه لقب السلطان ، ويذكر التاريخ كيف قوّى نفسه باتحاده مع والي عكا ، وكيف أرسل حملات استولت على اليمن وجدة ومكة وشبه جزيرة العرب . وحين استوى

فتح سوريا عام ١٧٦٩ أرسل أحب أتباعه إليه ، وهو محمد بك أبو الذهب مع جيش لفتحها وأراد بذلك أن يأمن على سلامة ملكه وملك خلفه والي عكا من السلطان . وقد نجحت هذه الحملة ، واستولت على غزة ونابلس والقدس ويافا وصيدا ، واستولت على دمشق بعد أن حاصرتها . على أن الأتراك استطاعوا أن يكسبوا بالسياسة والدهاء ما فقدوه في الحرب، واستمالوا إلى جانبهم محمد بك أبا الذهب ، ومنّوه بتوليته على مصر ، فغادر محمد بك سوريا إلى صعيد مصر ليستعد لمحاربة علي بك . واستطاع أن يجتذب اليه الكثير من أتباعه . وسافر علي بك إلى حليفه والي عكا ليجهز جيشاً يسترد به ملكه — على أن محمد بك أبا الذهب دسّ له في الطريق من دهمه وأسره فمات في الأسر بعد أيام سنة ١٧٧٣ ثم صار أبو الذهب شيخاً على مصر من بعده .

وبنى شوقي مسرحيته على الجزء الأخير من هذه الحقبة . فبدأ بخيانة أبي الذهب لعلي بك وانتهى بوفاة علي بك وانتصار أبي الذهب .

وفي الفصل الأول يظهر علي بك ويتزوج آمال بعد أن يصحب بإباءها وشممها . ثم يضطر إلى الرحيل الى الشام ليعد عدته لمحاربة أبي الذهب ، تاركاً زوجته الجديدة حتى يعود ظافراً . ويدخل مراد بك الشاب ويحاول إغراء آمال فتصده عنها . ويكتشف مصطفى والد آمال أن مراداً ابن له قد باعه من قبل ، ولكنه لا يبوح بسره ، وإنما يكتفي بإبعاد مراد عن ابنته .

وهذا الفصل سليم من الناحية المسرحية ، إذ تقدم فيه أمامنا الشخصيات الرئيسية ، وتوضح بوادر الازمات ، وينتهي الفصل بمفاجأة. ويتخلل الحركة فيه بوادر أزمتين، تتصل الأولى منهما بالموضوع التاريخي العام ،وتتصل الثانية بالموضوع الخيالي . ويندمج الموضوع التاريخي بالموضوع الخيالي اندماجاً يجذب انتباه الجمهور منذ البداية، وتتخلل هذا الفصل بعض ألوان فكاهية لا تعوق سيره وتمثلها الماشطة وجواريها ،ويعتمد معظمها إمَّا على التلاعب بالألفاظ، وإما على المنظر الخارجي والصفات الشاذة للشخصيات. وتتخلله أيضاً أغان قصير لا يعطل سير العمل بشكل محسوس كما حدث في المسرحيات السالفة رغم قيمته الغنائية الخالصة .

وينتقل المنظر في الفصل الثاني إلى عكا حيث تحمل شمس — جارية آمال إلى علي بك خبر

انقلاب أعوانه عليه ، ومحاولة مراد الاعتداء على زوجته . ويحاول سعيد الفتك بعلي بك بإيعاز من أبي الذهب فيفشل ، ويكشف لعلي بك عن حقيقة مجيئه ونوايا سيده . ويحاول قائد الأسطول الرومي التدخل في جانب علي بك . فيرفض علي بك الاستعانة بمن يخالفه في الدين والقومية . ويعد علي بك وحليفه الشيخ ضاهر العدّة وحدهما لغزو مصر .

وهو فصل سريع الحركة يعتمد في التأثير على المفاجأة ، ويحرص على التطور الثنائي للتاريخ والخيال ، وتأثرهما ببعضهما . وتتمشى حوادثه مع روح العصر من محاولات الاغتيال ، والتعصب الديني والقومي ، كما تمهد أحداثه لحدوث الأزمة في الفصل الثالث .

ويبدأ الفصل الثالث بعرض صور للحياة في عصر المماليك في مصر ، تقوم على الفوضى والاضطراب والسلب والنهب واغتصاب الحقوق ، والغدر والخيانة ، والسير في ركاب المنتصر ونسيان فضائل المهزوم ، ونعلم بهزيمة الشيخ ضاهر والي عكا ، ويظهر علي بك جريحاً ، فيكشف الياسرجي لمراد وآمال عن العلاقة بينهما ، ثم يموت ، ويعلم علي بك بهذه العلاقة قبل أن يموت كما يعلم بها أبو الذهب .

ولا تحدث الأزمة في هذا الفصل دون تمهيد لها في بداية المسرحية ، وإنما تتطوّر في نطاق الاحتمال، ولو أن المناظر الأولى لا صلة بينها وبين التطوّر الدقيق للموضوع . وتحدث الهزيمة خلف الستار ، على أنّ العرض العام للفصول والمناظر يبين تقدّم شوقي الكبير في التأليف المسرحي ، وازدياد خبرته بوسائله ، ويمتزج بهذا العرض التحليل الإنساني للشخصيات ، ولو أنه لم يبلغ بعد عمقاً وغوراً بعيدين ، وإنما ينحصر في التحليل الذي يدور حول معاني تتصل بمعاني الشعر الغنائي التقليدي عن قرب أو بعد .

وما زالت الشخصيات المسرحية بسيطة التركيب والملامح ، وتتركب من الأهواء التي اتصفت بها الشخصيات المسرحية الأولى في مركب جديد . على أن لها ألواناً غير مختلطة أو متضاربة كما اختلطت وتضاربت في المسرحيات الأولى . ولعلّ مرجع ذلك إلى وضوح صورها التاريخية في ذهن المؤلف قبل أن يعمل فيها خياله .

فعلي بك بطل يجمع بين صفات نبيلة وعيب تنفذ منه المأساة إليه . وهو صورة متسقة منسجمة لأنطونيو وفرعون ، وهو أوفر من كليهما حياة لقربه من التاريخ القومي من

جهة ، وصلته بالتاريخ التركي من جهـة أخرى ، ويتصف علي بك بصفات النبل وصفات الضعف ، وفي مقدمتها صفة الـكرم .

فهو يقول لوكيله عن نفسه . —

أجل نحن أطعمنا الفقير ولم يكن   له في قصور المترفين طعـام

ونحن أشبعنا ابن السبيل ولم يكن   يبل له فوق الطـريق ادام

ونحن حضنا اليتيم نمسح دمعه   وآواه منـا محسنون كرام

نرى الزاد مبذولاً وفي كل ساحة   يتامى قعود حوله وقيـام (ص٣٨)

كما أنه مصلح اجتماعي حاول إصلاح التعليم وبناء المستشفيات والملاجيء فيقول .

وتبني فركنٌ للثقافة والحجا   يشاد وركنٌ للصلاة يقام

ودار يوامي البؤس فيهاومنزلٌ   تداوى جراحات به وسقام

ورفق بالعجماء نأسو جراحها   تقات على ساحاتها وتنام (ص ٣١)

على أن ذلك قدأدى به إلى أمرين ، أولها فقر الخزانة ، فيقول له وكيله :

إنَّ الخزانة أصبحت   بنداك كالحجر الخرب

الفضـــة انفضـت وما   قد كان من ذهب ذهب

رمضـان راح بنصفــه   والنصف راح به رجب (ص ٣٠)

وثانيهما استغلال أتباعه لطيبة خلقه وانفضاض أعوانه من حوله فيقول لبشير :

صبرت طويلا يا بشـير فما حلا   ولا زال الصـبر الجميل مصـابي

ولو أنَّ رزئي بالغريب احتملته   ولـكن بأهلي نكبتي وعـذابي

يطاردني في الأرض من دبَّ في يدي   وربي في حجري وهبَّ ببابي

ومن طلب الدنيا ببأسي وسطوتي   فلما حواها في يديه سطا بي

ومن عشت أبنيـه وأعمر ركنه   فصير هدمي شغله وخرابي (ص٣٤)

ويكرر علي بك شكاته في أحيان كثيرة من المسرحية ، فيتذكر انقلاب اعوانه عليه فيقول لبشير :

ولـكن أمور قد جرت وحوادث   بنقلة دنيـا أو تبـدل حال

خانني من كان عند إشارتي ... يصول بجاهي أو يعيش بمالي
وعقّ الذي ربيت في حجر نعمتي ... ووطأت أكتافي له وظلالي
تألف أصحابي وألب هيبتي ... عليّ وأغرى بالحروب رجالي
لقد جئت بابن ليس لي فكأنما ... أتيت بأفعى من سحيق تلال
تفرّق عني الناس إلاّ بطانتي ... ولم يبق حولي اليوم غير عيالي
سأمضي وما عندي لهم إن تركتهم ... سوى قوت أيام وخبز ليالي
وقد زعم الناس الغنى في خزانتي ... أتى من حلال تارةً وحرام (ص٣٨)

ونكاد نرى شوقي خلف هذا الحوار ، ونلمس مدائحه للملوك وإشادته بأعمالهم بين ثنايا سطوره ، ونرى فيه أصداء لشكاة أبطاله السابقين في المسرحيات الأولى ، فنرى فيه ألواناً من شكاة أنطونيو وكليوباترة وحزنهما وأسفهما على انقلاب الحظ ، مع أنه — على عبوبه — أقل اصطناعاً وتكلفاً من الصور الأولى للحوار ، وما زالت به بقية محاولة استثارة العاطفة عن طريق الشعر ، وما فيه من استرسال وإطناب في إنشاده ، لزيادة التوتر المسرحي .

ونكاد نرى في تطوره صفات النجم الآفل ، فهو يشعر بالخاتمة وهي تدنو ، وبه صفات من الخلق العربي الشهم الكريم ، والعطف على من حوله . فقد رفع آمال من مرتبة الإماء إلى مرتبة زوجة الوالي . ونعجب منذ البداية بشخصيتها الأبية ، ذات الروح الوثابة التي تأبى أن تعامل معاملة الرقيق ، فتقول لعلي بك :

سيدي غير شأننا بك أولى ... هذه السوق لم تلق بجلالك
تشترى النفس أو تباع على الأرض ... ولم يرض في السماء المالك ص ٢٤

وهي جريئة صريحة لا تخشى أن تقول لأبيها أمام الوالي :

قف ، أنت عبد المال يا أبتي ... تلقي البريء لأجل المال في النار
لا سيدي . لا . أبي . لا تذكرا ثمناً ... فلست مخلوقة للبائع الشاري ص ١٧

وهي فتاة ذات كبرياء وأنفة تقول لمراد حين يعرض بها كرقيق :

سيدي من عنيت ؟ ... قل لي بمن عرضت ؟

فيقول مراد : ... أعني المليحة الحسناء

فتقول له . سيدي إننا حرائر ما زلنا .

أمام هذه الصفات لا يملك علي بك إلا أن يعجب بها ، وسيقول لها :

لك الله يا آمال أنت كبيرة وكل كبير النفس سوف يسود

فداؤك نفسي هذه نفس حرة وهذا إباء ما عليه مزيد ص ٤

ولا يملك إلا أن يتزوج بها .

على أنهما يتحركان في بيئة قويت فيها عناصر الشر والخديعة ، وتعددت فيها رصاصها . فنرى في أبي الذهب والياً يعرف كيف يصرّف الأمور بالدهاء والخداع حيناً ، وبالمال حيناً آخر . وهو رجل واقعي عملي لديه الغاية تبرر الوسيلة ، وهو يقابل في ذلك علي بك الذي أبى لاسترداد ملكه — الاستعانة بقائد الأسطول الرومي وتلمس هذه الصفات في مواقف كثيرة يظهر فيها . فيقتل مملوك مملوكاً آخر أمامه لسبب تافه فيقول له :

لا ترع قد كان من حزب علي كفيتنيه فقول اليوم ما كان بلي

هيا احملوا جثته هيا اذهبوا بالرحل ص ٩٧

ويخادع والي عكا ويراوغه فيتظاهر بالعفو عنه إعجاباً به ، بينما يدبر له في الخفاء وسائل التخلص منه ويعلم ضاهر ذلك منه ويقول :

ذلك الغدر والمماليك فيهم من قديم الزمان غدر وختل ص ١٠٩

وتبرز من صور الشخصيات صورة للوفاء والجرأة — حتى ساعة الهزيمة — في شخصية الشيخ ضاهر والي عكا . فهو يجاهر أمام الوالي الذي ظفر بقوله .

أسروني ولو بقيت طليقاً .

محمد بك : ما الذي كنت صانعاً ؟

فيقول له : كنت تبلو

كيف أبني اللواء حول حليفي وأرم الصفوف إذ تضمحل ص ١٠٨

وتتحرك إلى جانب هذه الشخصيات صور أخرى لشخصيات ثانوية كالجلاد والماشطة والجنود ومراد ووالي عكا، وقد مست مساً خفيفاً أبرز طبائعها العامة إبرازاً طفيفاً لم يحرمها قدراً ما من الحياة .

وصحب تطور الحوادث والشخصيات حوار يتصف بالصفة المسرحيـة في معظم أنحاء المسرحية ، سيما في المواقف التي يطمئن فيها الشاعر إلى قوة تأثير الموقف والشخصية ، فيصير الحوار تعبيراً سهلاً طبيعيًّا لا كلفة فيه . على أن رواسب الاتجاه الغنائي ما زالت تلوح في بعض أماكن الحوار التي يحاول فيها المؤلف أن يضفي على خطورة الحادثة وشدة انفعال الشخصية تعبيراً غنائيًّا رقيقاً ، فيقوده إلى المبالغة والاسترسال ، ويظهر التكلف والحشو ، ويكشف شوقي المسرحي عن شوقي الشاعر الغنائي بشكل واضح . وسنجد صوراً لهـذا الاسترسال بعد أن نتجاوز الأغنيـة الأولى التي يغنيها عشاق ، وفيهـا يذكر بلاده وهي تبدأ بقوله :

كوخ وراء الجبـال مكلس بالجليــــد (ص ٤)

والنشيد الآخر الذي يغنيه حين يعقد علي بك آمال ويبدأ بقوله:

غداً يعقد للوالي على الحسناء آمال (ص ٢٩)

فهما صورتان للنزعة الغنائية الصريحة ، في مسرحيات شوقي ، ويتصفان بما تتصف به أغانيه من تشبع بالموسيقى والعاطفة ، وقيامها بوظيفة غنائية خالصة في المسرحية ، ولا يتصلان بتطور الحوادث أو صفات الشخصيات أو يساعدان على تقدم حركة المسرحية ،

فقد عرفنا أن شوقي جارى بذلك المسرح المعاصر ، وتأثر بميل الجمهور إلى سماع الغناء واتبع مزاجه الخاص . على أننا سنلاحظ فيها قصراً وخفة في الأداء واتصاله – الى حدٍّ ما – بالموضوع ، لا يظهرها بمظهر التكلف .

ولنصل بعد ذلك إلى صور هذه النزعة في حديث علي بك قبل أن يبارح قصره ويبدأ بقوله : —

سلامٌ على قصر الإمارة والغنى وايوان سلطاني ودست جلالي (ص ٣٧)

فهي قصيدة طويلة كرر فيها المؤلف ما قالته الشخصية ص ٣٧ و ص ١١٧ من المسرحية، وعيب مثل هذه الأحاديث الطويلة خلوها من الحركة المسرحية ، بحيث تتعب الممثل في الأداء وتثقل على أسماع الجمهور . ولنلحظ أن وزن هذا الحديث وصورته هي التي اتخذتها كليوباترة لحديثها الطويل قبل أن تنتحر وعن طريقها يحاول الشاعر إثارة جو الحزن والأسف

عن طريق الشعر ، لا عن طريق الحركة المسرحية وتمثيل الحوادث تمثيلاً مباشراً .

على أن مثل هذه الأحاديث لا تشيع وتكثر في هذه المسرحية ، كما شاعت وكثرت في المسرحيات الأولى . وقلت بقدر واقتصرت على الأحاديث السريعة الحركة ، المتصلة بالشخصية والحادثة ، وتشبعت بالحيوية واكتسبت صفة طبيعية ، رغم طولها أحياناً فتقول آمال لنفسها بعد أن طردت مراداً .

ويح لي ويح قد قسوت عليه   وتجاوزت في المروءة حدي
ما الذي استوجب الأمير وما   أذنب حتى رددته شر رد
ويح قلبي يحبه . كذب القلب   وبعداً لحب إلف بعد

فهي إنسان طبيعي ، ولم يحاول المؤلف تجريدها من تنازع العواطف ، ولم يحاول أن يصورها بصورة مصطنعة تتمشى مع قواعد الأخلاق ، ففي الحياة قد يغرينا الشر كما يغرينا الخير .

وآمال فتاة تزوجت بشيخ ، ويحاول مراد غوايتها ، وهو فتى جميل . على أن عاطفتها الخلقية تثور لهذه الفكرة ، فتقول لنفسها :

هو مستهتر مشى على حجراتي   وتنامى أمانه الزوج عندي
لا . بل القلب شغله بمراد   هو شغلي من الحياة وقصدي
رب ما لي أحس نحو مراد   شغفاً زائداً ولوعة وجد
وحناناً كأنه رقة العشق   جرى في دمي ولحمي وجلدي

وتتضح في هذا الموضوع صورة للصراع بين الهوى والواجب ، حتى تتغلب فيها عاطفة الواجب فتقول :

لا ورب الجلال والحق آمال   ارحمي للصواب آمال حدي
أنت من أمة تصون حمى الزوج   وتقضي حقه وتؤدي
ربي لا تجعل العلاقة إلا   من سلام إذا التقينا ورد
رب إن البلاء مني قريب   وأرى حفرة وأخشى التردّي
رب لا تقض أن أخون عليًّا   كيف أهوى على هوى الزوج عندي (ص١٨)

بل شعر المؤلف أن تغير العاطفة يستدعي تغييراً في التعبير ، فيصبغ عزمها وتصميمها بصبغة خاصة يتغير فيها الوزن والقافية ، فتقول آمال في نهاية الحديث :

لا . لا . رويدك يا آمال لا تني   على الأمير ولا تجـزيه طغيانا
واحمي حمى الليث في أيام غيبته   إن اللباة تحوط الغاب أحيانا
أما هو الزوج يرعى حق غيبته   وتجعل الحرة الفضـلى له شانا
لقـد أقامك في محرابه ملـكاً   لا تجعلي الملك المهدي شيطانا (ص١٨)

ونستطيع أن نلمس هذا التردد بين العاطفتين يتكرر بطارق مختلفة في الحوار ، وكأنما شعر المؤلف بقوته فأطنب فيه بعض الإطناب ، وسنرى في هذه النزعة في النهاية صورة أبرع من الصراع في نفس ليلى بين الهوى والواجب ، فقد سبقت صورته الأولى في شكل بدائي في كليوبترة ، وهي موزعة بين أنطونيو ومصر في أكتيوم ، ونرى فيهـا حرصاً من المؤلف على جعل العنصر الخلقي المثالي يتغلب في النهاية.

ونلمس مثل هذا الصراع في نفس علي بك في مواضع خاصة ، فيثور في نفسه صراع بين الضمير والواجب ، وبين العاطفة والشهوة إلى الإنتقام حين يقابله قائد الأسطول الرومي ويعرض عليه خدماته . فيقول علي بك لنفسه :

مالي قصـدت وتركيا مقهورة   والروس حولي يخطبون ودادي
أسطولهم بيدي وقائدهم معي   سأصيب جندي عنـده وعتادي
لا يا علي ، رويداً في الغضب ، إتئد   ما تلك خطة حكمة ورشـاد
ما ذا جنت مصر عليّ وأهلهـا   إن الجناة عليّ هم أولادي

وفيه تتضح سمات الصراع السابق وتطوره في المسرحيات الأولى ، وفيها لا يكاد شوقي يحس بوجوده رغم تنازع عاطفتين قويتين متناقضتين في نفس أنطونيو وفي نفس كليوباترة وفي حديث كل منهما قبل الفصل في أمر نفسه وإقدامه على الانتحار ذكر للوطن يمثل جانب الواجب ، وذكر للحبيب يمثل جانب الهوى . وقد ورد الصراع بشكل بارد متتابع لا حرارة فيه ، رغم وجود فرصـة نادرة لتمثيله ، وإنهائه بانتصـار الجانب الإنساني العاطفي ، أو الانتحار على أنه هرب من هذا الصراع ، فيحيا المنظر وتحيا الشخصية .

وإننا لنرى كيف تقل بيوت الحوار وتتحرك بسرعة ، وكيف يتجزأ البيت الواحد أكثر من ذي قبل مسايراً بذلك منطق الحوادث ، ومنطق الشخصيات فتقل العناية باستكمال جوانب الحوار والبيوت والقافية ، وإيراد التشبيهات والمبالغات المصطنعة ، واشتراك أكثر من شخصية واحدة في الحديث في المنظر الواحد ، وتنوع المناظر في الفصل مع وحدتها العامة ، وعدم تفكك أوصالها . ونرى فيها مفاجآت تتوزع في ثنايا المسرحية بشكل لا يخرج على المحتمل والمناسب ، كما في محاولة سعيد اغتيال علي بك ، ومنظر مقتل تميش بك ، وكما في المفاجأة الكبرى حين يكتشف مراد علاقته بآمال ، وفيه تحل الأزمة التي عقدت في بداية المسرحية ، وفي ثناياها عرض الموضوع التاريخي .

على أنه من المناسب للتمثيل حذف حديث لا يحتمل أن ينشده جريح يودع الدنيا ، فعلي بك الكبير قد جرح ، وهو مشرف على الموت ، وليس من المحتمل أن يخاطب مراداً خطاباً فلسفياً عن أسباب ضعف الممالك وحاجتهم إلى الاتحاد ، فذلك شوقي يبرز من بين شخصياته سافراً . ويحاول أن يستخرج العظة من التاريخ تمشياً مع أسلوبه الخلقي . ولكن هذه العظة لا تتضح إلا بعد تطور للحوادث وبعد انقضاء زمن طويل . وربما كان من المناسب حذف منظر الجند في عكا في بداية الفصل الثاني ، ففيه يستعرضون الحرب ومضارها وفيها يبرز المؤلف سافراً أيضاً ويدع شخصياته تتحدث عما لا يتصل اتصالاً رئيسياً بالموضوع ، وهو أقرب إلى الحشو منه إلى منظر من المسرحية .

على أن هذه المسرحية تبين تقدماً في فن شوقي المسرحي ، من حيث وجود عناصر المفاجأة والتهكم المسرحي ، وتطور الموضوع من عقده إلى حل ، ووضوح ملامح الشخصيات وسهولة الحوار ومرونته ، وتعدد لوحة الشخصيات . فماذا أسقطها في التمثيل بعد أن مثلت لأول مرة عقب تأليفها ؟

يرجع ذلك إلى اختيار الموضوع من حقبة لا تتصل بتاريخنا القومي اتصالاً قوياً دائماً ، إذ يعرض أمام الجمهور صفحات عصر مملوكي ، حكام مصر فيه أجانب عنها ، وتعرض أمامهم ما استلزم تصويره في العصر من ولاة يتنازعون على الحكم من أجل الحكم ، ولا يتصلون بالشعب المصري اتصالاً قوياً . فقد كان ذلك نصيب محمد علي الكبير بعد ذلك

ببضع عشرات من السنين . وعرض المؤلف أمام الجمهور صوراً لبيع الرقيق وشرائه ، وصوراً للنهب والسلب والخيانة والغدر . بل صوّر المؤلف الشعب تصويراً غير عميق ، إذ صوّره بصورة شعب جاهل يسير في ركاب المنتصر وينقلب على المهزوم ، رغم ما أسداه إليه من خير . ويكاد يجمع مؤرخو هذا العصر على أنه كان عصر هدم واستنزاف ، لا عصر بناء وإصلاح في تاريخ مصر . بل لا يقارنون به عصراً آخر من تاريخ مصر في نزعة الهدم لا نزعة البناء . وقد اقتصر شوقي على تصوير الملوك والحكام والقادة دون أن يجنح إلى تصوير حياة الشعب فيصور نفسه وآلامه وآماله ، ولكن حكم على ذلك منشأ شوقي وحياته . ولو عاش بين الشعب كما عاش حافظ ابراهيم — معاصره — لتغيرت وجهات نظره ، وأتيح لنا الاطلاع على مسرحيات من نوع آخر ، ولأقبل على التأليف إقبال المندفع من داخل نفسه ، تدفعه فكرة ، وتسيره عاطفة صادقة عميقة ، ولأنتج لنا مسرحيات تحمل طابع الحرارة والشيوع .

على أن الباحث لا يسعه الا ّ أن يرى في هذه المسرحية مناظر جذابة تجتذب الجمهور وجودة فنية تقدمها على المسرحيات الأولى . ففي نهاية الفصل الأول يرى الجمهور بوادر الأزمة بوضوح ، وتطورها السريع في الفصل الثاني ، وحلها في نهاية الفصل الثالث ، فلا يرتخي توتر اهتمامه بمتابعة المسرحية . ويرى فيها تقدماً فنيًّا في مناظر مهد لها في مسرحياته الأولى ، فيجتذب اهتمامه مناظر الصراع بين آمال ومراد ، وقد سبقه نظيره في مصرع كليوباترة بين هيلانة وحابي ، وبين قيس وليلى ، ويدور الصراع حول حب يعترض سبيله حائل قوي . ويجتذب اهتمام الجمهور منظر الصراع بين علي بك وسعيد حين يكاد علي بك أن يقضي على خصمه ، وقد سبق هذا المنظر نظيره في المسرحيات الأخرى ، فهناك صراع بين قيس أو على الأصح زياد تابعه وبين منازل ، وبين ابن عوف وبين آل ليلى . ويجتذب انتباه الجمهور الصراع الأكبر بين علي بك ومراد بك ، ويتوقع الجمهور انقلاب حظوظه وتمتزج المفاجأة الكبرى في النهاية بنوع من التهكم المسرحي . إذ يعلم الجمهور بالعلاقة بين مراد وآمال ، بينما تجهلها الشخصيتان المسرحيتان ، وقد سبقه نظيره في مصرع كليوباترة ، حين تتحدث كليوباترة إلى أنوبيس عن حظوظ أنطونيو والجمهور ويعلم الجمهور أنه قد انتحر ، ولا

الدره في « مجنون ليلى » حين يتحدث بشر إلى قيس ممزياً وهو يجهل أن ليلى قد ماتت ، بينما يعلم الجمهور ذلك . على أنه قد خط هـذا الصراع بمهارة تقدمت خطوات على قدرة الشاعر في المسرحيات الأولى .

بل إن المسرحية لتترك في نفس الجمهور معنى أعمق ، ومدلولاً أبقى أثراً ، فقد يتصارع الخير والشر ويتغلب الشر أحياناً . وقد يفعل المـال في النفوس فعل السحر فيشتري القلوب والضمائر . على أن تلك القيم الخلقية لا تتحقق إلاّ في مجال اجتماعي خاص . وقد كان في المجال الاجتماعي في عصر المماليك المضطرب ، ميداناً يجعل من الممكن تحقيق هذه القيم ، بل يجعل منها المثل الأعلى للناس .

فلئن عابت هذه المسرحيـة بعض العيوب العامة ، ففيها تقـدم ملحوظ في فن شوقي المسرحي .

الفصل السادس

عنترة

بين مجنون ليلى وعنترة وشوقي صلة روحية قوية . فالمجنون — كعنترة — شاعر يسير كل منهما عاطفة الهوى . ويعتمد فنهما على الغزل في جوهره ، ويستمد كل منهما امتيازه من البراعة في إنشاد الشعر . على أننا نلمس في المسرحية الجديدة عمقاً في التعبير العاطفي للشخصيات ، وإبرازاً لألوان البيئة ، ووضوحاً لمعالمها ، واستجابة الشخصيات لهذه البيئة وفيها تخصيص يقابل العمومية في التعبير والأداء في المسرحية الأولى . وسنلمس في المسرحية الثانيـة حركة قد يبالغ في إظهارها الشاعر أحياناً ، وقد قلت الحركة إلى حدٍّ كبير في المسرحية الأولى . وموضوع المسرحيتين متشابه ، فهو صراع عاشقين مع حوائل . وبينما تتحطم الشخصيتان في المسرحيـة الأولى لوجود حائل روحي قوي من التقاليد تتمسك به إحدى الشخصيتين ، وتنتصر الشخصيتان في المسرحية الثانية لعدم وجود هذا الحائل الروحي ، ويستطيع البطلان تحطيم الحوائل المادية المجسمة وهم آل عبلة . وسنلمس في حوار هـذه المسرحية مرونة وتنوعاً وعمقاً لم نجده في المسرحيات الأولى .

وقد رجع شوقي ثانية إلى الأغاني يقلب صفحات البطولة فيه ، فاستهوى مزاجه كشاعر قصة شاعر آخر هو عنترة ، الذي اتصف بصفات البطولة ، وصار قطعة من الأدب الشعبي بما نسج حوله من أقاصيص الشجاعة . واتخذ من عنترة بن شداد الذي لقب بالفلحاء لتشقق في شفتيه ، بطلاً لمسرحيته وبنى موضوعه على ما ذكره الرواة عنـه ، من أن أباه احتقره لسواد بشرته ، ولأن أمه كانت حبشية ، وأبعده أبوه ، ثم ادعاه حين أغارت بعض أحياء العرب على بني عبس وأصابوا منهم ، واستاقوا إبلهم ، فتبعهم عنترة في جمع من عبس . وقال له أبوه . كرّ يا عنترة . فقال له : العبد لا يحسن الكرّ ، وإنما يحسن الحلاب والصر .

فقال له أبوه « كرّ وأنت حر » : وقيل إنّ أباه ادعاه حين أغارت عبساً على طي، وأصابوا منهم أنعماً . فلما أرادوا الغنيمة قالوا لعنترة « لا نقسم لك نصيباً مثل أنصبائنا لأنك عبد » وطال بينهم الخطب حتى كرّت عليهم طيّ ، فاعتزلهم عنترة . قال« أوَيحسن العبد الكر ؟ » فقال له أبوه « العبد غيرك » واعترف به فكرّوا فاستنقذ النعم. واشترك عنترة بعد ذلك في حروب داحس والغبراء، وفيها أغار على بني نبهان ، واطرد لهم طريدة وهو شيخ كبير ، وجعل يرتجز وهو يطردها . ثم تبعه وزر بن جابر النبهاني في فتوة ، فرماه وقال : «خذها وأنا ابن سلمى » وتحامل عنترة الرميــة حتى أتى أهله رمات : ويذكر البعض أنه مات في حرب مع طي ، بعــد أن سقط من على فرسه ، واختبأ في دغل فرماه بعضهم بسهامه . وقيل إنه مات وهو في سفر حين هبّت عليه ريح من صيف فأصابته وقتلته . على أن هذه القصــة قد امتلأت بما نسجه حوله خيال الأدب الشعبي من حوادث البطولة ، وأنشد له المنشدون الرجز والشعر ، وقصوا قصته في مجالس العامة . وصار مثلاً أعلى للعاشق الشجاع العفيف البدوي الجريء .

واستجاب مزاج شوقي لهــذه القصة ، واتخذها موضوعاً لمسرحيتــه صوّر في ثناياها البادية الجاهلية ، وحياة الغارات والحروب والشعر والصيد . وصوّر ذلك في أربعة فصول ، قسم فيها كل فصل إلى منظر ، وكل منظر إلى عدد عديد من المشاهد التي تتغير تبعاً لظهور شخصية جــديدة أو لتغير في الحوادث . وقد انتفع من هــذا التقسيم في تنويع الحوار ، وأقلع عن الاندفاع في تيار الشعر الغنائي والاسترسال فيه . ففي الفصل الأول يظهر عنترة ويشكو هواه ، ويمر عليه فتية من الحي يعلقون على شدة بأسه وضخامة جسمه ، ثم يهتف هاتف بطلوع النهار ، وتنشد فتيات الحي نشيد الصفا وهنّ يملأن جرارهنّ . ثم يظهر صخر إنه يسعى لخطبة عبلة ، التي لا تريد بغير عنترة بديلا وتهوى صخراً فتاة أخرى هي ناجية ويغير اللصوص فجأة على الحي فلا يتحرك عنترة إلاّ حين يصل إلى مسامعه استنجاد عبلة به ، فيخلصها من أيدي اللصوص ، ويشكو إليها هواه ، ثم يدخل عبده حاملاً ما اصطاده عنترة ثم يصطدم عنترة بصخر فيدور بينهما حوار ينتهي بانصراف الأخير مهزوماً .

ويشبه هذا الفصل الفصــل الأول من مسرحية مجنون ليلى ، ففيــه يتلخص الموقف ،

وتظهر العوائق في سبيل حب عنترة وعبلة ، ويلمس الجمهور بأس عنترة وقوته الجسمية وقوة سحر بيانه . وهو فصل يحدث فيه التأثير بالوسائل المسرحية بعد أن اقتصرت في المسرحيات السابقة على الإنشاد والتلخيص ، ويرتفع الفصل نحو ذروة ثانوية يتوتر فيهـا ثم يحل ، على أن يترك العقبة الكبرى دون حل بعد ، ففيه مفاجآت ذاتية ، أهمهـا خطف عبلة ومداهمة الحي ، وموقف الشك الذي يقفه عنترة من الدفاع حتى يخف لنجدة عبلة . وفيـه حوادث تمثل تمثيلاً حيـاً مباشراً بدل أن كانت تقص وتحكى من قبل . وقد تعرّض المؤلف لتصويرها بصورة عامّـة في مسرحيته السابقة وهي « أميرة الأندلس » ولعله لمس قدرتهـا على التأثير في نفس الجمهور ، وشهد لهـا رجال المسرح الذين استشارهم بقوتهـا . كما عني بإبراز صورة البطولة في عنترة ، وهيأت له الظروف التي يصير فيها محور اهتمام الجمهور .

وفي الفصل الثاني يخطب صخر عبلة بشكل جدي ، فيوافق أبوها على الخطبة ، ولكنه يشترط عليه أن يكون رأس عنترة صداقاً لها . وتستشار عبلة في أمر زواجهـا منه فترفض بعنترة بديلا . ويعرّض أبوها على الفور بعنترة ، وفي هـذه الآونة يظهر عنترة وقد ساق أمامه إبلاً كانت متجهة إلى ملك فارس . ويلتقي عبلة فيبثها هواه من جديد .

وفي هذا الفصل ، كما في مجنون ليلى ، يتحرّك الموضوع نحو الأزمة ، وتبرز الحوائل ، ويصير نجاح البطلين مشكوكاً فيـه . فيبرز منافس لعبلة كما ظهر منافس لقيس ، على أن احتمالات نجاح عنترة وعبلة في أمرهما قوية . فالبطلان مجمعان على تحقيق هدفهما ، مهما قام في سبيله من حوائل . ومعظمها يزول أمام القوّة الجسمية ، وعنترة كفء لأن تتغلب عليها . على أن فيه مناظر لم يكن هناك بدّ من تكرارها ، وهي مناظر لقاء عبلة وعنترة ، وما يحدث فيها من شكاة . فهي مناظر متحدة متجانسة في شخصياتها وموضوعها ، ويحتال المؤلف حتى تبرز بصورة مختلفـة في أسلوب عرضها . ففي كلا الفصلين ينتهي المنظر بلقاء عنترة وعبلة ، وبدليل محسوس على شجاعة عنترة وبأسه وصيده وغنمه .

ويبدأ الفصل الثالث بظهور عبلة غيرى تشك في حب عنترة لها . ثم يقبل عنترة فيتحقق مما تجد وتقتنع هي بصدق عاطفته نحوها . ويحاول العبدان اغتياله ، فيصرع فيهما دون أن يدير وجهه إليهما ، فيسقط أحدهما ميتاً ويفر الآخر . ثم يظهر في الحي منافس

آخر لعنترة ، وهو ضرغام ، ويطلب الزواج بعبلة ، فيطلب منه الأب رأس عنترة صداقاً لها ، فيغضب ضرغام ويلوم والد عبلة على غدره . ثم يقابل عنترة مقابلة الحر للحر ويكشف له عن غرضه ، ويحكي لهما دار بينه وبين والد عبلة ، ويحتكم عنترة وضرغام إلى عبلة لتختار واحداً منهما ، فترضى بعنترة ، وتحدث غارة على الحي ، وبهذا ينتهي المنظر الاول . أما في المنظر الثاني فيقتل ضرغام ويقتل رستم قائد الفرس .

وتبدو في هـذا الفصل مناظر مكررة لجأ إليها المؤلف ليطيل في مسرحيته . فضرغام شبيه بصخر ، ويلقى ما لاقاه صخر . ولا يفترق عنـه إلا أنه عربي نبيل وخصم شريف . وشك عبلة في حب عنترة يبدو مصطنعاً قليلاً . ومنظر الصراع الآخر بين عنترة وضرغام وجيوش الفرس المغيرة ، منظر سبقت صوره حين خلص عنترة عبلة من المغيرين ، واضطر إليه المؤلف اضطراراً ليضع نهاية لشخصية ضرغام ، الذي اضطر إلى قتله لعـدم ضرورة وجوده في المسرحية بشكل دائم ، كما يقتل قائد الفرس حتى تنتهي قصـة الإبل التي ساقها عنترة . فهذا الفصل ليس بضروري جداً لتطوّر المسرحية ، وان تنقص قيمتها إذا حذفت ويبدو غير طبيعي أن يموت عبدٌ من صرخة .

ونعود إلى تطور الموضوع الأصلي في الفصل الرابع . وفيه تقام الأفراح لصخر في حي بني عامر ، وتزف ناجية إليه على أنها عبلة . ثم يظهر عنترة ومعه عبلة الحقيقية في نفر من قومه . ويكشف عن حقيقة الأمر . وتقوم بينه وبين الجمع مبارزة يتغلب فيها عليهم واحداً واحداً . ثم يرغم عنترة صخراً على التزوج بناجية ، فيتزوج بها غير كاره ، ويتزوج هو بعبلة . وبهذا تنتهي المسرحية .

وهذا الفصل هو الذي تحل فيه الأزمة . والمفاجأة طيبة ، ولو أنه كان من المستحسن أن يمهد لها بإظهار منظر يوضح ما فعله عنترة ، حتى يستطيع مسايرة حوادث الفصل الأخير بشوق وانتباه ، لما فيه من تهكم مسرحي . ويعلم الجمهور سلفاً بقوة عنترة الخارقة في النزال وقد تكررت أمامه صوراً كثيرة منه مما يجعله غير مدرك لقوته ، إذ فقد عنصر الجدة فيه على أن ما به من حركة ومناظر صراع وأفراح لا يفقده طرافته تماماً

والشخصيات في هـذه المسرحية أكثر انسجاماً ووضوحاً في الملامح من شخصيات

المسرحيات السابقة ، وصار الشعر فيها تعبيراً طبيعياً في كلام عنترة ، ولم تفسد الحركة المسرحية بالاسترسال الغنائي كما حدث من قبل . وفي عنترة صورة للمثل الأعلى للبطل في الجاهلية ، والمثل الأعلى الشعبي . فهو بطل ضخم الجسم ، مهول القوة إلى درجة خارقة . وهو فصيح ينشد الشعر الذي ينصب في تيارين رئيسين أولها الغزل وثانيهما الفخر . ويتصف بصفات خلقية أهمها النبل والمروءة والشهامة . وهو بطل قد تقدم كثيراً على بطل مجنون ليلى ، وصار مركباً في شخصيته ومعقداً في عواطفه . وزال من قيس جانب الضعف ، فصار قوة وبأساً وشجاعة في عنترة وبقي منه جانب الاخلاص للهوى . وفيه بعض من حزين بطل الاندلس في أميرة الأندلس ، وهو صورة منه ، فهو بطل صراع وحرب وقتال . على أن قوته تبدو غير طبيعية في كثير من المواضع ، وقد بالغ المؤلف في وصفها وهول من شأنها ، فعنترة منتصر على الوحش والناس مهما كثر عددهم ، وصرخ مرة فقتل عبداً بصرخته ، وتميل عبلة إليه لصفات الشجاعة والبيان فيه ، فيقول لها :

ليت افتتانك لم يكن   بشجاعتي وبفضلها
أو ليت حبك لم يكن   لقصائدي ولنبلها   (ص ٦)

وهاتان الصفتان هما محور شخصيته ، وتبرزان بوضوح في المواقف المختلفة التي يوجد فيها ، فقد اقتبست عبلة الكثير من صفاته ، وتأثرت به في الجرأة وقوة البيان ، وتظهر شجاعتها حين تقابل اللصوص وتدافع عن نفسها ، فهي مسلحة بخنجرها دائماً ، وتقول حين يدهمها اللصوص :

خنجري أين خنجري اليوم مني   هو ذا خنجري تعال أعني
حط عفافي وحام عن قوس العز   ى وردّ اللصوص عني   (ص ١٧)

وتقول لعنترة حين يلقاها على قارعة الطريق وحدها :

ربي معي وبصيري   تحتي وهذا السلاح   (ص ٨٧)

وهي تعجب بعنترة من أجل هذه الصفات . فتقول له :

كل يوم يقال عنترة   أردى كمياً وقام عن ضرغام   (ص ٣٨)

وتصور مثلها الأعلى في الزوج بقولها :

أريد أجلاداً هديدة القوى وساعداً خشناً كجلود الصفا (ص ٧٢)

وهو مثل أعلى همي أيضاً ، وتقوم خطيبة في بعض العرب تدعوهم للوحدة تحت لواء عنترة ببلاغة نادرة .

وهي تحتقر في صخر عكس هذه الصفات ، فتقول عنه لعنترة :

جبانٌ ذليلٌ جاء عبساً وماءها يعرض للإفك المذارى ويفضح

فهي صورة من ليلى في حبها ، ولكن ليس فيها جانب تقليدي محافظ ، وكما يختلف عنترة عن قيس تختلف هي عن ليلى

ومالك والدها صورة من المهدي الذي يتمسك بالتقاليد ، إلا أنه ينقصه نبله وحبه لابنته ، ولا يريد أن يزوجها بعبد أسود جرياً على سنة التقاليد ، ويسعى للغدر والفتك به فيدس له العبدان ، ويؤلب عليه صخراً ، ويحاول أن يؤلب عليه ضرغاماً . على أن ضرغاماً صورة للبدوي الشهم الكريم الذي يعترف بمزايا خصمه ، وهو عفيف في حبه ، شجاع يحترم عنترة لمثل هذه الصفات ، وينازله منازلة الشريف والحر للحر ، ويدافع عن عنترة في غيبته رغم أنه منافسه . ويقول لمالك حين يحاول إثارة غيرته :

لم لا أخافه ؟ تخاف وترجى في الرجال الفضائل
وإن ابن شداد وان ذاع بأسه فتى ملء برديه عفاف ونائل
... لا لست حاسداً ولا أنا للنار الأكولة حامل
أأحسد من يحيي العفاف بماله ويأوي اليتامى ظله والأرامل
أأحسد من لا يعصم البيد غيره إذا زحفت من أرض كسرى جحافل
أأحسد من لا يعصم البيد غيره إذا افترقت تحت الملوك القبائل ص٩٧

وهو صريح يقول لعنترة ببساطة عن مقصده حين يسأله :

« جئت أخطبها » . فيقول عنترة . « ما أجمل الصدق لم يلبس بإنكار » (ص١٠٢)

وحين ترفض عبلة الزواج به ، ويغار على الحي ، ينصرف ضرغام إلى ملاقاة المغيرين مع عنترة وهو لا يكتم له حفيظة . ويلقى حتفه في القتال .

وصخر صورة مناقضة لعنترة أو ضرغام . فهو جبان ، وحين يغار على الحي يهرب ، فيقول في أحدها :

الحياة الحياة   النجاة النجاة
القرار القرار   القفار القفار   (ص ١٦)

ويخشى بأس عنترة فيقبل ناجية زوجاً له وهو يقول :

قبلت يا عم إن قبلت عامر
مرهم بما شئت أنت هنا الآمر   (ص١٣٦)

ولقد انتفع شوقي بتلك الأقسام الجديدة التي أدخلها في تقسيم الفصول إلى مناظر ، ثم إلى مشاهد صغيرة في تصريف الحوار . فزادت المرونة ، وقلّ الاسترسال الغنائي وظهر فيه لون الشخصية ، وعبر عن الموقف تعبيراً فيه عمق في العاطفة وصدق في التعبير. فعنترة شاعر يتحدّث غزلاً وفخراً أو يفيض شعره بالحماسة . وقد يجمع بين هذه الصفات جميعاً في مواضع . يقول عنترة في بداية المسرحية :

سلي الصبح عني كيف يا عبل أصبح   وأين يراني نجمه حين يلمح
أفي خيمتي كالناس أم في بيوتكم   أبث الخيام الشوق وهو مبرح
أقبل أطناب البيوت وربما   تلفت من منهلة الدمع تسفح
أرى بوقوفي في ديارك راحة   كما يستريح ابن السبيل المطرح
أبوك غرير القلب لم يعرف الهوى   ولم يدر ما يأسو القلوب ويجرح (ص ١)

. . . .

أحيد عن الساري لكي لا يريبكم   وأفدي كلاب الحي عني فتنبح
فياعبل قد طال التنائي وظله   متى بتدانينا الحوادث تسمح

إذا قارنا هذا الحوار من حيث صلته بالموقف والشخصية بحوار الأبطال ونجواها لنفسها في المسرحيات الأولى ساعة الانفعال العاطفي . لمسنا في هذه الأبيات تركيزاً في التعبير والتركيب وقوّة الاتصال بهما أكثر من ذى قبل . وسنرى كيف تنوّع الحوار واتخذ صورة أخرى ذات وزن وقافية وموضوع مختلف ، يبين إدراك الشاعر لعيوب الاسترسال في الحوار ، واعتماده على الشعر في التأثير ، دون أن يتصل بدواعي الموقف والشخصية . بل يحاول أن يخفي عجزه وراء سيل من الشعر المتدفق الذي يعبر عن نفسه

أ كثر مما يعبر عن الموقف المسرحي . فيصعد عنترة بعد حديثه إلي ربوة ويقول :

يا ليت حبك عبل لي   حب القطاة لشكلها
أو حب قبرة الصفا   لأليفها وخلها
أو مثل حب نجيبة   مجنونة في خلها
ليت افتتانك لم يكن   بشجاعتي وبفضلها
أو ليت حبك لم يكن   لقصائدي ولنبلها   (ص ٦)

لقد انتقل شوقي من طور الذاتية في التعبير إلى طور الموضوعية فيها ، فابتدأ في إبراز الصور كما تتراءى لأنفسها ، وكما تستجيب لدواعي البيئة ، وتتلون بألوان العاطفة وتلك خطوة كبرى في تطور فن الشاعر سنراها تبلغ ذروتها في مسرحيته الأخيرة . وعبر الحوار عن الشخصيات وألوانها ضعفاً وقوة ، وتجزأت بحوره وأوزانه وتعددت قوافيه ، ولم يعد الشعر متماسكاً بإيرادها متجانسة . ويتضح ذلك في المناظر العديدة في أنحاء المسرحية حيث تكثر الحركة ، كما في المنظر الذي يصور سطو اللصوص على خيمة عبلة ، ومواقف الصراع والنزال ، وحين رأى المؤلف أنه لا مناص من حديث طويل ، احتال على ذلك بتنويع القافية والبحر . وفيه يسأل أهل عبلة عن مكانة صخر بين قومه قبل أن يتزوج عبلة يقول مالك . —

مالك :   أصيخوا لي . أصاحبكم شجاع   فعبلة تبغض الرجل الجبانا
أحدهم :   كليث الغاب إقداماً وكرا   إذا اعتقل المهند والسنانا
مالك :   أصيخوا لي . أصاحبكم جواد   فعبلة تبغض الرجل البخيلا
أحدهم: يكاد ندى يديه حين يهمي   ينسى حاتم السمح المنيلا
مالك :   أصيخوا لي . أصاحبكم جميل   فعبلة تبغض الرجل الدميا
أحدهم :   ألم تره . ألم تنظر إليه   إذن لم تبصر الملك الكريما   (ص ٥٣)

واحتال على إكسابه عنصر التشويق بإشباعه بالفكاهة التي تنبع من المبالغة في وصف خصال صخر ، وهو كما يعلم الجمهور ، من قبل يتصف بعكس هذه الصفات ، ولكن هكذا طبيعة الخاطبين وسيتطور هذا الجانب الفكاهي ويتسع فيما بعد في المسرحيات الفكاهية .

وإذا نظرنا إلى الأناشيد الغنائية ، وجدناها تتلون بلون الموقف ، ولا توجد لذاتها كما كانت من قبل ، ففي الفصل الأول يمهد نشيد الفتيات حول البئر لظهور صخر وحديثه معهن وفي نهاية المسرحيــة يغنى نشيد في حفــلة عرس . وأتت الأناشيد خفيفــة لفظاً وتركيباً ، وسريعة في حركتها . ومن الممكن استغلالها في توضيح جانب من البيئة الجاهليــة . ولعلّ الشاعر قد استباح لنفسه حرية التعبير والتصوير ، فلم يخضع لمراجعه ، وسمح لخياله بالاسترسال فلم يقتبس من شعر عنترة أو يتكيء عليه إلاّ في القليل ، وهو لا يكثر منه في هذا الشعر القليل الذي يأتي به . بل لم يتعد بضعة أبيات وردت في نهاية المسرحية في حديث عنترة وهي :

لم أنس ذكرك والرماح تسيل من   درعي وتصبغ مشفري بالعندم
(ولقد ذكرتك والرماح نواهل   مني وبيض الهند تقطر من دمي)
فضيت اعتنق الرماح لأنها   خطرت كأسمر قدك المتقوم
(فوددت تقبيل السيوف لأنها   لمعت كبارق ثغرك المتبسم) ص١٢٢

وتشبعت فصول المسرحية ومناظرها بالمواقف التي تجتذب الجمهور وتساير ذوقه ، وفي مقدمتها مناظر العشاق التي لم تكد تخلو منها مسرحية من مسرحيات شوقي ، فالحب عاطفة عامة مشتركة في النفوس ، بل يعتبر البعض أنها محور الحياة ودعامتها . وقد لمست يد المؤلف هذه المناظر في مسرحياته السابقــة ، وازدادت خبرته بتصويرها فأكثر منهــا في هذه المسرحية . ويرتفع في هذه المناظر مستوى شعر البطل ، ويستمد شوقي الوحي فيها من قدرته الغنائية وخبرته بمطالب الغناء وانشاد الشعر الغزلي . ونلمس في شعر عنترة عمقاً وتخصيصاً لم نجدها في شعر العشاق السابق . وتكثر فيها أيضاً مناظر الصراع ، بل معظم هذه المسرحية قائم على صراع حي خارجي ، وقليل من الصراع العقلي . وهو يتجمع ويتفرق في ثنايا المسرحية حينما يلقى عنترة خصوماً ، وحينما يريد الشاعر إظهار جانب الشجاعة والبطولة فيه . وقد قادت هذه المظاهر الشاعر الى المبالغة والتهويل في ابراز هذه الصفة في البطل . فهو أبداً منتصر يفتك بأعدائه ويتلاعب بهم كما يتلاعب اللاعب بقطع الشطرنج . وقد اختفت الأزمة إلى حدّ كبير في ثنايا الشجاعة والبأس الجارف ، ولا نشعر الجمهور نقاق

على مصير البطل بعد أن شاهده في منظرين من مناظر صراعه . وحبذا لو اقتصرت هذه المناظر على المنظر الأخير الذي يصارع فيه عنترة رجال فارس ويردي فيه قائدهم . ووجه اهتمامه قليلاً الى تحويل الموضوع من تطور خارجي للحوادث الى تحليل داخلي للشخصيات بحيث يلمس الجمهور فيه نوازع البطل من هوى وعزم يسير حركة الموضوع ، ويبرز الأزمة والحل ، ويمثل العمل تمثيلاً دقيقاً .

ولكنه شيطان الشعر الغنائي الذي كان يجتذب شوقي وهو يصور شخصياته وأحداثه فيصرفه عن التعمق في تحليلها ، وإكسابها صفة التخصيص فيميزها بين أفراد نوعها ، وحدا به الى الغاية بجودة الشعر فاتصل بنفسه أكثر مما اتصل بقلوب شخصياته . على أننا نلمس في هذه المسرحية غاية ما وصل اليه فن شوقي في تحليل الشخصيات والحوادث ومسايرة الموضوع لطبائعها ، وظهور ألوان البيئة فيه إلى حد غيّر شخصياته ووضح ملامحها الى حدٍّ كبير قياساً الى أفنه في مسرحياته الأولى .

ولم تمثل هذه المسرحية مرات متعددة كما مثلت بعض مسرحيات شوقي رغم احتمال نجاحها لصلتها بالمثل العليا الشعبية وحياة العامة من ناحية ، وجودة شعرها من ناحية أخرى . وربما رجعت معظم أسباب ذلك إلى تطلبها لأنواع خاصة من الممثلين وأنواع خاصة من المناظر وأدوات كثيرة تتصل بالحياة العربية الجاهلية ، وأدوات تستعمل في مواقف الصراع المختلفة . وربما رجع ذلك إلى تأخرها الزمني في المسرحيات التي ألفها الشاعر . على أنها أقرب المسرحيات العربية تمثيلاً للحياة العربية وفتوة المعيشة فيها . وتصوير مثلها العليا ، سواء من جانبها الاجتماعي ومثله العليا من قتال وشجاعة ومروءة ، أو جانبها الادبي من إنشاد الشعر الرفيع . وبتحوير غير عظيم في بعض المناظر والاستغناء عن بعضها يمكن للمخرج إخراج مسرحية جيدة متماسكة منسجمة .

الفصل السابع

أميرة الأندلس

مسرحية نثرية

هذه هي المسرحية الوحيدة التي كتبها شوقي نثراً . أوحى بموضوعها إليه ـ فيا يرجح ـ زيارته لإسبانيا عقب الحرب الكبرى الأولى حين نفي إليها . فبعد أن ألف مسرحيتين تتصلان بالتاريخ المصري القديم : وهما مصرع كليوبترا وقمبيز ومسرحيتين تتصلان بالتاريخ العربي وأبطاله الشعراء : وهما مجنون ليلى وعنترة ومسرحية تتصل بتاريخ مصر في عهد المماليك وهي علي بك الكبير اتجه الى ذلك الركن العربي الذي وصلت إليه الحضارة الاسلامية . فكتب مسرحية نثرية عن الأيام الأخيرة لبني عبّاد في أشبيلية قبل غزو المرابطين لها .

ويأتي ترتيب هذه المسرحية في التأليف بعد علي بك الكبير ، كما يضعها مؤرخه . وتدل الدلائل الأدبية بها على صحة هذا الوضع . فقد امتزج بالموضوع التاريخي في مسرحية علي بك موضوع غير تاريخي اتصل به وتطوّر معه وانتهى بعده . على أنه لم يندمج معه اندماجاً كليّاً ، ويتصل بحوادثه اتصالاً وثيقاً إلاّ في هذه المسرحية . فقد ساير الموضوع التاريخي الرئيسي موضوع خيالي واندمج فيه وحرّك حوادثه وأكسب نهايته صبغة تتفق ومجراه .

وقد حدا الشاعر إلى ذلك عاطفته الخيالية الشعرية ، وسعيه إلى التخفيف من وقع الكارثة التاريخية . ويدور الموضوع الخيالي ، كما دار في مسرحية علي بك الكبير ، على عاطفة الحب وصوره لقاء العشاق وقيام حوائل تحول دون تحقيق آمالها حتى تتهيأ ظروف اللقاء ويتحقق

الأمل . بينما سار الموضوع التاريخي سيره الأصلي دون أن يحوّر فيه الشاعر إلاّ في نهايته الخيالية ، وقد اتصل الموضوعان ببعضهما اتصالاً موفقاً منتظماً خلال الفصول الخمسة التي تنقسم إليها المسرحية . ففي الفصل الأول تقص بثينة على أتباعها خطورة موقف أخيها في قرطبة ، وخطورة موقف أبيها في أشبيلية . كما تذكر قصة لقائها بحسوز التي التقت به في سوق الكتب . وبهذا ينتهي المنظر الأول . أما في المنظر الثاني فيقتل المعتمد رسول ملك الاسبان لقحته . وفي المنظر الثالث تزيل بثينة خصاماً عابراً بين أمها الرميكية وأبيها المعتمد

ويقدم لنا هذا الفصل ، على تعدد مناظره ، الشخصيات الرئيسية ، ويلخص لنا الموقف ويبين بوادر الأزمات ، وبداية الاتجاهات التي ستنهجها الحوادث ، وتشعرنا بصور من اليأس الذي يسود البلاط ، وتضعف من الأمل في حل هذه الأزمات . ويعتمد هذا الفصل على التصوير التاريخي لحياة الملك وأهله ، وانحلال ملكه وكرمه وقوته اليائسة أمام ملك الاسبان فهو يقتل رسوله ، وهو يعلم أنه لن يستطيع مقاومته .

وتتضح أحوال المجتمع المضطربة في الفصل الثاني ، نرى فيه صوراً للحروب الداخلية والاضطرابات الاجتماعية ، نرى حريز تقل الأندلس ، وشقيق ملك الإماز أميراً له ، ونعلم أنه حمل معه كنوز طليطلة في سرج عاطل . ولا يخفى حريز أمره ، ويسطو بعض اللصوص على الخان بعد أن يخدروا القوم ، إلاّ واحداً كان صائماً ، ويكون السرج العاطل من نصيبه ، فيعثر على الجواهر في داخله فيفوز بها .

ويتسع الفصل الثاني لإبراز الحياة في العصر ، وفي ثناياه يعثر ابن حيون على الكنز ، وهذه بداية تطور الموضوع الخيالي ، وعلى نتائجه تتوقف نهاية الموضوعين معاً وبينما لا يوجد في الفصل الأول أزمة أو مفاجأة قوية ، إذ يعتمد معظمه على العرض والتخليص وتقديم الشخصيات ، يمتاز الفصل الثاني بما فيه من حركة في الموضوع ، ومفاجآت يرتفع الفصل إليها ، وتجتذب انتباه الجمهور رغم أنها تبدو غير محتملة الوقوع ، إذ تحدث بطريق الصدفة البحتة . ولكن لم يقصد شوقي إلى تصوير موضوع يتطوّر تطوراً داخلياً وإنما يجعله يتطور تطوراً خارجياً ، فيرى عوامل تخضع للصدفة ، بل كثيراً ما تتخلل أساليب القصة أساليب العرض المسرحي .

وفي الفصل الثالث ينقذ ابن حيون ، صاحب الكنز ، أبا حسون من الإفلاس ، ويبقي له على بيتــه الذي أوشك أن يبيعه ، ويكتشف حسون أن زائره هو ابن غصين وهي بنت المعتمد ، ويبادلها حبًّا بحب .

وهكذا يتحرك الموضوع الخيالي في الفصل الثالث ، وتبدو فيه حركة وحياة ، وتظهر فيه مفاجآته وأزماته الصغرى ، فهو جيد من الناحية المسرحية . على أن عيوبه هي عيوب الفصل الثاني ، وهي اعتماد الموضوع على عنصر الصدفة في حل أزماته . وليست الصدفة قانوناً شاملاً للحياة ، وانما تخضع الحوادث في الحياة العـادية لعناصر السببية ، ومن الشخصيات وطبائعها تتجه الأعمال والأفعال .

وفي الفصل الرابع يجتاح ابن تاشفين أشبيلية ، ويعزل المعتمد ، وينقله سجيناً هو وأسرته إلى قلعة بأغمات ، ويستبيح رجاله المدينة وهكذا نرجع في هذا الفصل إلى الموضوع التاريخي ، الذي بدأ في الفصل الأول ، وتتطور حوادثه تبعاً للحقائق التاريخية ، وهو فصل أقرب إلى نهاية المأساة منه إلى نهاية الملهاة .

على أن الشاعر ، يجمع في الفصل الخامس بين الموضوعين ويصلهما ليخفف من حدة تأثير نهايتها . ففي المنظر الأول يعثر والد حسون على بثينة عند قائد مغربي ، ويخلصها منه ويهرب بها مع ابنه حسون . وفي المنظر الثاني تقصد الجماعة « أغمات » حيث يقيم المعتمد الأسير مع أهله . وفي المنظر الثالث تفاجىء بثينة أهلها بظهورها ، وتقص على القوم قصتها ويوافق المعتمد على تزوجها من حسون . ويظهر ابن حيون ويهب المعتمد ثلث ثروته وحسون ثلثاً آخر مع بثينة ، ويبقي له ولأبي الحسن الثلث الثالث . وبذلك تنتهي المسرحية

وهذا الفصل فصل المفاجئة الـكبرى التي يظهر فيها ابن حيون . على أن عيبه هو عيب الموضوع عند شوقي بشكل عام ، إذ تتطور الحوادث تطوراً خارجيًّا في الموضوع الذي ابتكره الشاعر ، وتكثر به عناصر الصدفة بل تتحكم في تسييره . والموضوع القوي يتحرك حركة منسجمة تتضح فيها الأسباب والنتائج ، وتتصل اتصالاً قويًّا ، وتبرز الأعمال صادرة لأمزجة الشخصيات وصفاتها .

وهذه الشخصيات عامة في تركيبها ، وهي أقرب إلى الأنواع منها الى الأفراد المتمايزة

الملامح في النوع الواحد . فالمعتمد ملك عربي شاعر يشعر بشعور العربي في غضبه وكرمه وشجاعته . وهو شاعر استهوت قلبه فتاة جميلة بشعرها فتزوجها ، وقد أقبل على اللهو اقبالاً ضيع ملكه . وبثينة ابنته فتاة فيها من كليوباترة حبها للأدب والعلم ومن آمال فضيلتها ، ومن ليلى هواها ، على أنها أقربهم جميعاً للحياة ، وهي — كأمها — أقرب إلى خلق أفراد الشعر ، فقد ورثته عنها ، وفيها من أبيها حبها للعلم . وابن شاليب صورة لا بأس بها لليهودي الذي يفقد كياسته في سبيل المال ، وبقية الشخصيات الخيالية متصفة بصفات عامة ، فابن حيون متدين كريم ، وحسون وأبوه كرماء مهذبون ، وفيهم جميعاً صفات العرب من حب للهو والأدب والمروءة والشجاعة ، وهي صفات العربي وقد عبر عنها شوقي تعبيراً قويًّا ذاتيًّا .

وقد كان هدف شوقي على ما يبدو هو العناية باللغة أولاً وآخراً أكثر من عنايته بالتحليل والتصوير للشخصيات . وقد اتجه الشاعر في أواخر حياته إلى استعمال السجع ، وهو أسلوب وسط بين الشعر والنثر — في أفكاره وأساليبه . فتعبيراته مقسمة تقسيما موسيقيًّا لوحظ فيه حسن الصياغة ، وعباراته تدور حول التشبيهات والأخيلة البديعة . فجانبها الجمالي متفوق على جانبها العلمي التحليلي المنطقي .

ولم تخل المسرحية من آثار أسلوب شوقي المنثور في كتابه هذا ، ففي حوار المسرحية بعض السجع ، سيما حين تشتد عواطف الشخصيات ، وحين يطول الحوار ، فيحتال شوقي على تخفيف وقعه على الجمهور ، وتسهيل مهمة الممثل ، بإيراده بالسجع على أن المؤلف لم يكثر منه وظل أسلوب الشاعر من حيث الأداء واضحاً ، فهو يطنب في تفصيل الفكرة الواحدة في الحوار الواحد ، ويعبر عنها بطرق مختلفة تختلف فيها التشبيهات وتتزن الموسيقى تقول الأميرة (ص ١٥)

« ياويح أبي لقد نظرت إليه وهو في قصر السوسان الضيق الصغير بقرطبة فوجدته كئيباً متململاً ، كأن تلك السقوف المنخفضة لم تكن تليق برأسه العالي ، وكأن تلك الحجرات الضيقة لم تتسع لعينه السماحة . وكأنما كان يرى الزهراء أولى بأن تقله ، وأجدر بأن تظله ، وهنالك دنوت حتى صرت خلفه . . . » .

وهذا مثال آخر من قولها: (ص ١٦)

«ملك جديد أضيف إلى ملك اشبيلية . ما أصغر المضاف والمضاف إليه، أنظر ابن عباد إلى العرش كيف صغر ، وإلى الصولجان كيف قصر ، وإلى الملك كيف اختصر ، وتأمل الحكم في قرطبة كيف رد اليوم بالمعتمد ، ومجلس الناصر كيف شغل بابن عباد » .

وهذا مثال ثالث من قول المغربي . (ص ٨٢)

« ولكني مزمع سفراً شاقاً بعيداً . وما يدري ما وراء الغربة من الفجاوات ، وما تدري نفس بأي أرض تموت » . وقوله (ص ٨٢) ما أنا بالمساوم ولا بالرجل الذي يلتمس الفوائد لنفسه من مصائب الناس ، ولكني جئت أخطب إليك الدار ، وأجعل مهرها وما أقدر أنا لا ما تقدر أنت ولا الناس » .

ومثال آخر من قول ابن حيون (ص ١٠٨ — ١٠٩) .

« إعلم أيها الملك أن هذا الضيف الذي نصرته ونصرك ، وحالفته وحالفك ، وقاتلت معه قتالاً يبقى حديث الدهر هو أهل لأن يقدرك ... وأنصح لك أن لا توطيء الأرقم سريرك وأن تقطع السيف قبل أن يقطعك ، وأن تنهض من فورك على ضيفك فتسجنه ولا تطلقه ، حتى يأمر جنوده بمغادرة الأندلس بره وبحره . . . » .

وحين يطول الحديث لاحتوائه لقصته يسترسل المؤلف في الحديث ، ويحاول أن يكسوه بالعبارات البليغة ، فالبلاغة ، من رصانة الألفاظ إلى ارتفاع الأسلوب ، وسيلة المؤلف لتخفيف من عبء الثقل المسرحي لهذا الاطناب اللغوي . والأمثلة على هذه الأحاديث التي تحكي عن الحادثة دون أن تمثلها تمثيلاً مسرحياً كثيرة ، فيقص أحدهم على الملك قصة أبي الحسن وإفلاسه (ص ٣٤) وتذكر بثينة قصة حب أبيها لأمها بشكل لا يخلو من تكلف (ص ٥٢) ويقص ابو القاسم قصة حبه لزوجة المعتمد ، وتركها إياه (ص ٥٨) . وعيب مثل هذه الأحاديث الطويلة أنها لا تؤدي الغرض الذي وجدت من أجله ويضعف التأثير المراد بها لعدم تصويرها بالوسيلة المسرحية المناسبة ، فالجمهور يضيق ذرعاً بالأسلوب الخطابي ولا يتابع الحوادث بعقله ، وإنما يتابعها بحواسه وعواطفه أكثر من متابعتها بعقله ، والوسيلة إلى ذلك بالتصوير المسرحي التمثيلي للحوادث لا بالحكاية عنها . ويشعر الجمهور

بدرعة بهذا العيب ، ويعل هذا النوع من الحديث ، فيفقد قيمته ومدلوله الذي توخاه المؤلف بالرغم من بلاغة تعبيره .

على أنه من الانصاف أن يقرر قلة مثل هذه المناظر التي تعتمد على الحوار وحده في المسرحية ، فاذا استثنينا الفصل الاول الذي تلخص فيه الأزمات بوسائل القصة ، نرى معظم مناظر المسرحية الأخرى وقد صور فيها الحوار سهلاً سريعاً ، واللغة مجزأة لا تنساب ذلك الانسياب اللغوي الذي لمسناه في الفصل الأول . بل نرى الفصل والمناظر وقد انسجم تركيبها ووضحته الأزمة فيها ، ثم تلتها المفاجأة . ومن هذه المناظر الجذابة مناظر لقاء حسون وبثينة المتنكر حتى يكتشف حسون حقيقتها وحقيقة عواطفها نحوه ، وفيها شبه من مناظر لقاء العشاق في المسرحيات الأولى . ومن هذه المناظر الجذابة مناظر الصراع والأبطال ، وكثيراً ما يحكى عنها ، إلا أنها تصور تصويراً تمثيلياً في الفصل الثاني ، حين يبرز حريز ومعه بطرس الأسير وستمهد هذه المناظر لمناظر الصراع في مسرحية عنترة ، بل سيتسع فيصير محور موضوع المسرحية ، ومحور شخصية عنترة ، ومن هذه المناظر الجذابة تلك المناظر الكثيرة التي تتطور تطوراً منتظماً نحو المفاجأة ، ففي نهاية كل فصل من الفصول الأخيرة يتحرك الموضوع نحوها ، والجمهور على علم بتطورها ويزيد من اهتمامه بها ما فيها من تهكم مسرحي .

ولولا الاسترسال البلاغي الذي يوازي الاسترسال الغنائي في المسرحيات الغنائية السابقة والتطور الخارجي لحوادث الموضوع ، حيث تتدخل فيه عوامل الصدفة لاكتملت جوانبها . على أن هذه المسرحية ، رغم رقي لغتها تصلح للتمثيل بتعديل بسيط في بعض مناظرها واختصار الحوار في بعض الأماكن ، والاقتصار على تلك المناظر التي تستعرض الموضوع استعراضاً تمثيلياً ، وهي كثيرة بعد الفصل الأول .

على أنه ينبغي أن نشير إلى اتساع في ناحية من نواحي فن الشاعر ، وهو الجانب الفكاهي . فقد اعتمدت الفكاهة في مسرحياته المحزنة على شخصية محترفة ترسل الفكاهة وقد يمسها لون المأساة مسّاً خفيفاً . ففي مصرع كليوبترة يقوم أنشو بذلك ، وفي مجنون ليلى يقوم بشر بهذه الوظيفة في بداية المسرحية ، وفي هذه المسرحية يقوم مقلاص بذلك .

على أن الشخصية الفكهة ذات حدين ، إذ تنقلب عناصر الفكاهة فيها إلى صورة من صور التهكم المسرحي المتسم الأفق ، فهي أداة للضحك والبكاء . فأنشو في نهاية المسرحية يبكي عندما ينقلب مصير القصر وأهله من فرح إلى حزن ، وبشر يصير وسيلة حزن في مجنون ليلى ، فهو وصول موت ليلى إلى قيس، ومقلاص يعلم أنه صديق الأميرة ولكنه صديق من أجل صفات لا يسر هو منها كثيراً . ومقلاص يرمل المظلة في الفكاهة ، ويطلق السخرية مختفية وراء ستار مكانته كضحك للملك . وهذه الشخصيات المحترفة تفتح قلبها للجمهور على حقيقته ، وتكشف عن انسانية عواطفها . وتجدر الإشارة إلى جانب الفكاهة الذي يكشف عنه مقلاص في هذه المسرحية ، وهو أوسع جوانب الفكاهة في المسرحيات التي ألفت من قبل ، وتتنبأ بما سيؤلفه الشاعر بعد ذلك من ملاهي محورها هذا الجانب المضحك للحياة . وسنرى امتداد هذه الناحية في الست هدى .

ولم يتبع شوقي تأليفه في المسرح النثري بعد هذه المسرحية ، ولعله لمس صعوبة هذا النوع من التأليف المسرحي . فالشعر أداة التعبير عن العواطف ، ومن السهل الوصول إلى نفوس الجمهور عن طريقه . وقد عولجت مواضع الاسترسال الغنائي فيه بالغناء المسرحي ، ولعله أدرك قصر النثر عن تأدية هذه الوظيفة ، فهو أثقل على السمع ، وأصعب في الإنشاد من الشعر ، إذ ينقصه عنصر الموسيقى ، ويبدو تشبعه بالعاطفة مصطنعاً .

ويرى بعض النقاد أن الشعر هو الوسيلة المناسبة للتعبير عن العواطف ، وان النثر يعبر عن الأفكار العقلية المنطقية العلمية الصالحة للملهاة .

وقد اجتذب موضوع هذه المسرحية أقلام بعض كتاب القصة المنثورة ، فاعتمد عليه علي الجارم بك في قصة «شاعر ملك» (عدد ٦ من سلسلة اقرأ) وقد أخذ حوادث القصة من المصدر الاول وهو تاريخ المقري في كتابه « نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب» ومن المرجح أنه قرأ مسرحية شوقي ، ووجد في موضوعها قابلية للعرض القصصي ، واتساعاً للتصوير والتحليل ، فكتب قصة منسجمة متسمة اللوحة ، صور فيها جوانب العصر ، ونفسيات الشخصيات ، تصويراً تفوق على تصوير شوقي إلى حد كبير .

الفصل الثامن

الست هدى

ملهاة

لأول مرة في مسرحيات شوقي نرى مسرحية تنبع حوادثها من شخصياتها ، ويتطوّر موضوعها من طبائع هذه الشخصيات وأمزجتها في إنسجام لا حشو فيه ولا استرسال. ولم يكن ذلك نتيجة تطور في فنه ، ملاحظة الجمهور والوسائل المسرحية للاتصال به ، أو ترتيب الفصول والمناظر والمفاجآت والأزمات ، وإنما يرجع إلى اتجاه الشاعر إلى الحياة يستمد منها الوحي والإلهام في التشخيص والتصوير . ففي الحياة لمس الشاعر الناس يحيون أفراداً كالجزر في بحر متسع ، لكل فرد ذاتية ، وسلوك تتفق مع هذه الذاتية . ومن هذه الذاتيات ينتج سلوك يستطيع الكاتب المسرحي الفذ أن يصوره في مسرحية توضح ناحية من نواحي السلوك الإنساني كما تظهر في هذه الذاتية، وتلك ظاهرة هامة أساسية في تطوّر فن الشاعر ، خلف فيها التاريخ والتصوير لشخصيات أدركها وأحسّ بها إحساساً عامّاً دون أن يتجاوز في تحليلها الى ما وراء عناوين التاريخ وأوصافه العامة التي لا تميز فرداً عن فرد أو شخصية عن شخصية .

وعاشت شخصيات هذه المسرحية حول شوقي في حي الحنفي بالسيدة زينب ، حيث عاش حقبة من الزمن ، وتلك صور من الحياة في أواخر القرن الماضي في هذا الحي الشعبي ، وأناسه تزخر بها المسرحية وتحيا فيها الشخصيات . لقد وصل الشاعر أخيراً إلى مفتاح الادب المسرحي ، وهو الإنسان كما يعيش جده وهزله ، وكما يوجد في بيئة يستجيب لها ويسلك فيها والحياة زاخرة بالصور الإنسانية ذات المدلول الطريف العميق ، يجلوها الكاتب وينقيها ويحركها في عالم خيالي إلى نهاية تبعاً لطباعها وسلوكها ، فتبرز صورة مصغرة للطبيعة البشرية

وعالمها أمام الجمهور ، بارزة المعاني واضحة السمات ، تشخيصاً وتصويراً .

فقد عرض شوقي في مسرحيته ، قصة سيدة مزواج حريصة ، تزوجت بعدد من الرجال الذين أتوا إليها طمعاً في مالها ، رغم أنها عجوز كبيرة الجسم ، ومات أزواجها قبلها واحداً في أثر الآخر ورثتهم هي .

ففي الفصل الأول تستعرض السيدة مع جارتها أزواجها التسعة الذين تزوجتهم ، وكل زوج ذو شخصية وطبع مستمد من الصور التي وجدت في الحياة الواقعية . وعرضت لمهنة كل زوج ورأيها فيها . ثم يحضر آخر الأزواج ، وهو محام مفلس سكير فيسبها ويريد إكراهها على إعطائه النقود . فترفض إعطاءه شيئاً فيحاول أن يستعمل العنف فيشير عليه كاتبه باستعمال الحيلة ، ويذهب هو إلى سيدته فيخبرها بأن زوجها على وشك الإفلاس ، وقليل من المال يصلح حاله ، فترفض السيدة وهي ثائرة لإهانة زوجها لها ، وتثور ثورة المحامي ، فتستغيث السيدة بنساء الحارة فيحضرن ويضربن المحامي ، وتطلقه السيدة إذ أن عصمتها بيدها ثم تطرده .

وفي الفصل الثاني تتزوج برجل ريفي ضخم الجثة ، وتعرض صفاته أمام الجمهور عرضاً فكاهياً تصف فيه حركاته وسكناته ، ويستدين الزوج أملاً في تسديد ديونه من الميراث ، وفي الفصل الثالث تموت الزوجة ، وتلوح بوارق الأمل أمام الزوج فيتملقه الناس ويفد المعزون . ويترحمون على المتوفاة ، ومنهم الفقهاء واللصوص والفقراء الذين اتخذوا العزاء مهنة لا شعور فيها ولا إخلاص . وتفض الوصية في النهاية ، ويقرأ القوم فيها أن الزوجة قد وهبت بعض ثروتها لقبر الرسول ، والبعض الآخر للخدم والجارات ، فيمسك الدائنون بالزوج ويتناولونه بالضرب .

ومثل هذا الموضوع ناجح على المسرح ، ففي الفصل الأول تعرض اتجاهات الحوادث وتقدم الشخصيات ويلخص الموقف وتصور بوادر الأزمة . وفي الفصل الثاني يتحرك الموضوع نحو الأزمة ، وفي الفصل الثالث تحدث المفاجأة الكبرى والانقلاب المسرحي .

وتتسع اللوحة لتصوير نماذج من الشخصيات الحية وتعرض عرضاً أو تمثل تمثيلاً مسرحياً ، وكلها مستقاة من الحياة وتنبض بها ، وتكاد تلمس في كل منها سمة خاصة مميزة

تكسبها الحياة والقوة ، ونشعرنا بأننا نحس بوجودها ونلمسها كما نلمس الشخصيات التي نراها حولنا ، وتعيش فيما بيننا بل في أعماق نفوسنا بعض منها .

فالبطلة سيدة جاهلة عجوز ، تعلم أن الناس تسعى إليها لمالها ، فهي حريصة عليه لا تفرط فيه ، وإنما تمني كل من حولها من جارات أو خادمات أو أزواج بما ستهب له في الوصية ، دون أن تبذل له شيئاً . وهي سيدة كسائر النساء ، يتقدم بهن السن فلا يعترفن بالزمن ، فالسيدة هدى زادت على الاربعين ، ولكنها تزوجت أزواجاً تسعاً ، زوجاً زوجاً ، وما زالت في العشرين . وتكاد تزعج حين تفاجأ بحديث عن عمرها . تقول السيدة لزينب الجارة :

الست : أنت يا زينب الوفية بالعهد .

زينب : ولِمَ لا أفي وخيرك عندي

نحن من أربعين عاماً على خير جوار بين اثنين وود

الست : لا بل العهد لا يزيد على الـ عشرين خلي حسابه لا تعدي

اسمعي زينب اسمعي يا صديقتي لك هذا الدبوس

زينب : لي أنا

الست : بعدي

أنا أعطيت كل صاحبة شيئاً وأصفت في الوصية جهدي (الفصل ١ ـ ص ١)

ولعلها تخشى جاراتها وتخشى أقاويلهم وتهكمهم على تعدد زواجها رغم كبر سنها . فتقول :

يقولون في أمري الكثير وشغلهم حديث زواجي أو حديث طلاقي

يقولون أني قد تزوجت تسعة وأني واريت التراب رفاقي

وما أنا عزريل وليس بعالمهم تزوجت لكن كان ذاك بمالي (١ ـ ص ٢)

وتستعرض في ثنايا حديثها قصة هؤلاء الأزواج استعراضاً يصورهم تصويراً جيداً من ناحية ، ويكشف عن نفسها من ناحية أخرى ، فتذكر ما أعجبها فيهم ، وتبين ما تهوي نساء العصر في أزواجهن من مزايا . وهي أوصاف تخترقها الفكاهة التي تنبع من الشخصيات وعاداتها الشاذة عن المألوف في السلوك الاجتماعي ، فأول الأزواج مصطفى .

حين يمشي تظنه نخلة المرج ماشية

ولحيـــة ســوداء مكاوية مـــدورة

رحمـة الله عليـه لم يكن يطلب مالي

لم يكن يعنيه من ذاك سوى قبض الإجارة

مات فكدت أموت حزناً وكان عمري عشرين عاما

ثم تزوجت بعد خمس فنذا يرى فعلتي حراما

فهو زوج غير مادي . ولذا وافقها طبعه . أما الثاني فقـد كان مفلساً سيء السلوك تقول عنه :

وزوجي الثاني علي ما كان بالصالح لي يا ليتني لم أقبل

ذاك لمالي اختارني واخترته لمـــاله

ما كان إلاّ مفلساً وقعت في حباله

رحمه الله وكان ذا بخر وكان إن يقعد وإن يقم نخر

وان مشى تخرج أصوات أخر

رحمه الله لقد عشنا معا من السنين الصاخبات أربعا ثم مضى لربه لا رجعا

رحمـة الله عليه جن ّ بالنسل جنونا

ثم لما مات ما خـــلف لي الاّ ديونا

ومات لم تبكه عيوني وكان عمري عشرين عاما

ثم تزوجت من سواه فنذا يرى فعلتي حراما

وزوجها الثالث عمدة جن ّ عالما لا بها ، وكان قذراً تصفه فتقول :

وكان إن تنخما أرسلها الى السما فلست تدري ما رما

وكان يحط رجلاً فوق رجل ويسرح فيهما يده طويلا

ويخرج من أصابعه خيوط من الأوساخ يبرمها فتيلا

وكان الرابع أديباً لم يعجبها وهي المرأة الشعبية التي تهوى في زوجها ضخامة الجسم والقوة والبأس ، ولا تهتم بما يقوله عن بناء شخص أو هدمه ، على أنه .

كان إن أفلس لا يسألني إلاّ ريالا

فهو فنوع طيب .

وزوجها التالي يوزباشي مقاص سكير لم تمكث معه إلا ثلاث سنوات . وطلقته ولم يزل منها عشرون طماً . ثم تزوجت بموظف لم ينظر إليها وإنما نظر إلى حليها وذهبها والزوج التالي فقيه أعجبت به لانه أدبها وأخضعها ، ورأى ترابا عالقاً بجبهتها فظنها أطلت من النافذة فضربها فأعجبت بغيرته عليها . على أنها كرهت منه اهتمامه بالمال ، ثم تزوجت بمقاول اشتغل في الحجارة والجير ، وعاشت معه عامين ثم طلقته ، وزوجها الأخير محام عاطل سكير ، وبعده يتحرك الموضوع في هذا العرض المكتظ . ونرى فيه شخصيات تذكرنا بشخصيات الشاعر الانكليزي تشوسر في قصته « حجاج كانتربري » وفي كلا العرضين نرى شخصيات عديدة تفصح عن مهنها وعاداتها افصاحاً فكاهيًا .

وإذا انتقلنا من هذه الشخصيات الى شخصية المحامي وتابعه نرى المحامي شخصاً يسب ويصخب ويلعن وهو يرتقي السلم سكراناً فيصيح يدعو زوجته بقوله :

أأنت بومتي هنا ؟

الآن يا جيزة الحي أريك من انا

ولم ترد عليه فيقول :

هدى هدى أين هدى أين العجوز البالية

أين مضيت بومتي أين ذهبت خفتي

خداك ضفدعان قد أسنتا وأذناك عقربان من قنا

وحاجباك والخطوط فيهما كدورتين اكتظتا من الدما

وبين عينيك نفار وجفا عين هناك خاصمت عيناً هنا

وهكذا في زوجها الثاني الربفي ، ثم في شخصيات المعرين من أهل الحي فالفقهاء الذين امتهنوا تلاوة القرآن كحرفة تدر المال ، ومن المعرين اللصوص الذين يترحمون على الفقيدة ، ويسلبون أدوات القهوة ويدسونها في جيوبهم ، والمتملقون للزوج الذين يترددون إليه دون معرفة سابقة حتى اذا ما فضت الوصية انقلبوا هاتمين .

ونلمس في هذه المسرحية خضوع الحوار خضوعاً يكاد يكون تاماً للحوادث

والشخصيات . فيقل فيه الاسترسال الغنائي والحشو في المناظر والفصول ، وإنما يندمج مع الموضوع والشخصية في وحدة مؤتلفة . ولن نحس فيه ذلك الحوار الطويل الشبيه بالقصيدة المتحدة في البحر والقافيـة ، وإنما نحس مرونة قوية جداً في إدارته ، وتنويع بحوره وأوزانه تبعاً لموضوع الحديث أو اختلاف العاطفـة ، دون أن تفقد الشخصية المتحدثة مميزاتها ، أو تتغير معالمهـا . ففي بداية المسرحية تلخص الست هدى علاقاتها بأزواجها وحياتهـا معهم في حديث طويل على الجمهور ، لا يحس بطوله لأنه يعبر تعبيراً مناسباً عن الموقف ولا يحس بملل من الشعر فيه إذ تختلف البحور والأوزان ، بل تخترم الحوار عناصر الفكاهة المتتابعة المتلاحقة التي تنبع من الموقف والشخصية بدل أن كانت تنبع من التلاعب بالألفاظ في المسرحيات الأولى :

ولم يعد في المنـاظر والفصول حشو لا لزوم له . وإنما تتتابع الفصول الجذابة الممتلئة بالحيـاة والحركة فلا يرتخي توتر اهتمام الجمهور ، فيسر الجمهور برؤية الشخصيات العصبية الشاذة ، وتصطدم أمزجتها فيثور من ذلك الضحك . ومن ذلك المنظر الذي تلتقي فيه الست هدى بزوجها ويتشاجران فتستغيث بنساء الحارة وتستعين بهم على طرده ، ومن ذلك وصفها لأزواجها ، ومن ذلك الانقلاب النهائي في نهاية الفصل الثالث حين يكشف الموقف عما لا يتوقعه القوم ، ومع ذلك يتمشى مع مجرى الحوادث السابقة ويتفق مع احتمالات تطورها، ففي كل موقف من هذه المواقف عنصر فـكاهة .

على أن هذه الفكاهة قد نبعت من منابع مختلفة . فبعضها ينبع من أمزجة الشخصيات التي فيها ناحية شذوذ وتتصف معظم الشخصيات الرئيسية بالمراءات واظهار خلاف ما تبطن . فالسيدة بخيلة حريصة على المال ، وهي عجوز لا تعترف بكبر سنها . والحامي يلوم زوجته على قبحها وهو مفلس نحل — والأزواج والمعزون كلهم مراءون يتظاهرون للسيدة بالحب والتودد ، بينما هم في الواقع ، وكما تعلم هي يحبون مالها . وتلك أرقى عناصر الفكاهة في المسرحية لصفاتها العقلية . يلي ذلك مناظر تنبع منها الفكاهة لاصطدام الشخصيات ، على شذوذها ، اصطداماً تستعمل فيه وسائل خارجة عن الشخصية والحادثة فتثير الضحك . وهذه الوسائل تستعملها الملهـاة الرخيصة . وتكثر في المسرحية في مناظر الاشتباك حين تستعمل النعال

والمكانس وتنطلق فيها الألفاظ المضحكة المثيرة التي تطلقها الشخصيات الرخيصة .

على أن هذا لا يمنع من أن هذه المسرحية هي درة انتاج شوقي في الملهاة ، وخير مسرحياته جميعاً في سبك الموضوع والقدرة على التشخيص وإدارة الحوار إدارة مسرحية ، فقد ابتدأ فن شوقي في المسرحيات الاولى بمحاولة الاجادة في عرض فصول الموضوع ، ثم سعى الى إكساب الشخصيات لوناً خاصًّا ، وانتهى بإخضاع الحوار لها في مسرحيته الأخيرة . وبقي عليه أن يتدرّج في رفع القيمة الفنية لمسرحه فيتطور معه من مسرح خارجي لسير الحوادث الخارجيـة إلى مسرح داخلي يسيره التطور الداخلي للشخصيات . ولم يمهل القدر شوقي للتأليف المسرحي فيما بعـد إذ لم يتمم مسرحيته التالية وهي « البخيلة » التي استمد موضوعها أيضاً من الحياة المحيطة به . لقد وضع المؤلف في النهاية يده على مفتـاح التأليف المسرحي ، وهبط من المسرح الغنائي المترف الذي يرتفع إليه العامة والجمهور ، إلى الجمهور يعطيه صوراً للحيـاة من حوله ، تعرض عرضاً مسرحيًّا شائقاً .

الفصل التاسع

المسرح بعد شوقي

أعقب وفاة شوقي حركة متسعة الأفق في الترجمة والتأليف المسرحي . وتأثرت الترجمة بالتأليف والتأليف بالترجمة . وأعيدت ترجمة المسرحيات الغربية وتوخى المترجم الدقة والرقى الأدبي في ترجمته . وقد عكف على ترجمة هذه المسرحيات أقلام انقطعت لها ، ومن بين هذه المسرحيات المترجمة ما يأتي

طرطوف	لموليير	ترجمها	أحمد الصاوي محمد	عام ١٩٣٣
صنا	لسكورني	»	خليل مطران	١٩٣٣
جرنجوار	لبانفيل	»	صبري فهمي	١٩٣٣
أندروماك	لراسين	»	طه حسين	١٩٣٥
البخيل	لموليير	»	محمود مسعود	١٩٣٣
لير	لشكسبير	»	ابراهيم رمزي	١٩٣٣
ترويض النمرة	»	»	»	١٩٣٣
عدو الشعب	لإبسن	»	»	١٩٣٣

وتمتاز الترجمة الجديدة بأمانة لم تتوفر في التراجم الأولى على أنه من الواضح أن التراجم الجديدة لم تستهو الجمهور كما استهوته التراجم التي عربت لتلائم ذوقه — ولم يكن رفيعاً دائماً — ولم يتذوق الترجمة الجديدة إلاّ الخاصة من المثقفين . ويزداد هذا الجمهور المثقف زيادة بطيئة ، وبازدياده يزداد عدد من يعني بالقيم الفنيـة للمسرح . وقد زاد اتصال مصر بالثقافة الغربيـة بعد الحرب العظمى الأولى ١٩١٤ — ١٩١٨ ، وقوي عقب الحرب العظمى الثانية ١٩٣٩ — ١٩٤٥ .

وكانت نتيجـة ذلك أن انتشرت كتب تعنى بالتمثيل والممثلين ، عملية ونظرية ومنها مجلات « المسرح » لمحمد عبد المجيد حلمي و « المسرح المصري » لاسماعيل وهبه . وكتب محمود خليل كتاباً عن فن التمثيل ١٩٢٤ ، وألف مسرحية « سلامه وسلمى » وهي تمثيلية غنائية تصوّر أخلاق العرب وعاداتهم . وكتب عثمان حمدي سنة ١٩٢٧ كتابه « في عالم التمثيل » وترجم « هملت » لشكسبير و « الملاحات الفضية » استوارت وشنج . وأصدر محمد تيمور كتابه « حياتنا التمثيلية » وفيه أرّخ فيه المسرح المعاصر ، وألف مسرحيات مثل عبد الستار أو الهاوية . وألف توفيق الحكيم « سر المنتحرة » و « نهر الجنون » و « رصاصة في القلب » و « الخروج من الجنة » و « أمام شباك التذاكر » ، ونشر مقالات عن المسرح لتوجيهه . وقد جمع بعضها في كتـابه « تحت مصباحي الأخضر » . وبدار الكتب مسودة لكتاب « مفكرة في التمثيل » لحسين شفيق ، تعرض لتاريخ التمثيل في الشرق والغرب .

على أنه لم يسلك مسلك شوقي في التأليف المسرحي الغنائي أحد من الكتاب من بعده مباشرةً . وإنما اتجه المسرح نحو التأليف المسرحي النثري بشكل عام ، ويمثل هـذا الاتجاه بوضوح الأستاذ توفيق الحكيم . ثم ظهر بعـد شوقي بنحو من خمسة عشر عاماً كاتب نهج منهج شوقي في كتابة المسرحية الغنائية ، وهو عزيز أباظه باشا ، فألف مسرحيتـه الأولى « قيس ولبنى » وقد مثلت في دار الأوبرا الملكية في نوفمبر عام ١٩٤٣ ، وألف مسرحيته الثانية ، التي مثلت بالأوبرا أيضاً عام ١٩٤٥ .

وبين المؤلف الجديد وبين شوقي شبه قوي لا يخطىء ، فقد ابتدأ كل من الشاعرين حياته الفنية بالتأليف الغنائي ، فكما ألف شوقي « الشوقيات » ، أخرج عزيز أباظه ديوانه « أنات حائرة » ، ثم اتجه كلاهما إلى المسرح ، وابتدأ بكتابة المسرحية التاريخية الغنائية .

وقد اطلع المؤلف الجديد على مسرحيات أوربيـة ، كما اطلع على مسرح شوقي . وتدل الدلائل على أنه قد استفاد مما وجه إلى شوقي من نقد ؛ فاستطاع أن يتلافى ما وقع فيه شوقي من مزالق إلى حدّ كبير . وقد أدى اتصاله المباشر برجال المسرح إلى عنايته بأسس المسرح والتشخيص وتمثيل الحوادث تمثيلاً مباشراً ، وابراز تطور الموضوع نحو الأزمة ثم حلها ، والشاعر الجديد حساسية وإرهاف في المشاعر يمكنه من تصوير منابع الحزن تصويراً عاطفيًّا

رقيقاً ، وقد ظهرت بوادر هذه الحساسية ، وقدرته على التحليل النفسي ، وألوان عواطفه المكبوتة ، وقدرته على تصوير العواطف والأهواء في ديوانه الأول .

وقد ساعد على ذلك ما حدث له في حياته الخاصة بوفاة زوجته . وأثار ذلك نفسه إلى التعبير الفني عما يجيش بنفسه ، ووجد في الأدب مخرجاً . فليس الشعر لديه ترف وزينة ، وإنما هو تعبير صادق لعواطفه التي أذكتها حوادث حياته الخاصة . وإننا لنلمس ذلك في المواقف المسرحية التي يظهر فيها حب محروم ، أو هوى متقد ، أو ذكرى وشكاة وحسرة على سعادة فائتة .

وحذا المؤلف حذو شوقي في إحياء تراث الأدب العربي فألف مسرحيته الأولى « قيس ولبنى » التي تشبه من وجوه كثيرة مجنون ليلى . على أن المؤلف اتكأ على رواية أخرى إنسانية محتملة الحدوث والتطور . وهي على تشابهها في بعض المواقف والشخصيات قد اتجهت اتجاهاً صحيحاً يتفق ومطالب المسرح . فقسم مسرحيته في فصول خمسة ، عرض فيها قصة قيس بن ذريح مع لبنى التي أحبها وتزوجها ، ثم أرغمه أبوه وأمه على تطليقها ، فتلفت نفسه ، وتزوج غيرها وتزوجت غيره وهما على حبهما ، ثم التقيا ثانية وتزوجا من جديد . وصور الموضوع عن طريق شخصيات واضحة المعالم والسمات ، ترجو له البراعة في التعمق في تحليلها وتعقيدها . ففي الفصل الأول تتحدث لبنى مع جارتها عن أخبار قيس ويتحدث والدها ابن حزم عن شؤون السياسة ، وفي النهاية يقبل قيس ومعه ابن عتيق ، الذي يتوسط له من قبل الحسين لدى آل لبنى ، فتقبل الوساطة ويتزوج قيس ولبنى . وفي الفصل الثاني يمرض قيس ويبلّ من مرضه ، وتبدأ بوادر الأزمة في الظهور ، فيظهر والداه سخطهما على لبنى التي استأثرت به ، وتحتج الأم بأنها لا تنجب نسلاً ، وما يزال الوالد والوالدة بولدهما حتى يطلق زوجته كارهاً . وفي الفصل الثالث يتشرد قيس في البادية وترحل لبنى إلى ديار أهلها ، وقيس يشهد رحيلها بقلب متصدع . وفي الفصل الرابع نلمس الحب في نفس العاشقين ما زال قوياً ، ويهدر دم قيس ثم يعفى عنه ، وتعلم لبنى في النهاية بزواجه . وفي الفصل الخامس يلتقي قيس ابن الملوح بقيس ابن ذريح ويلتقي بهما ابن عتيق ، ويقابل الجماعة زوج لبنى الجديد ، وهو كثير بن الصلت الذي يشتري منهم مهراً ويدعوهم الى

خبائه . ويحس العاشق إحساساً غامضاً بلقائه بلبنى ، يلتقي بها ويعاتبها وتعاتبه ، ويتوسط مجنون ليلى وابن عتيق لقيس لدى كثير ، وما يزالان به حتى يحكم لبنى في الأمر ، فتكشف عن مكنون عواطفها ، فيطلقها زوجها ، ويلتقي العاشقان من جديد .

فقد قسمت الحركة المسرحية ووزعت في فصول خمسة متصلة ، ولا يفاجأ الجمهور بمنظر دون أن يلمس بوادره من قبل ، وتسير الحركة بانتظام في كل فصل ، كأن كل فصل مسرحية صغيرة تتطور نحو أزمة صغرى وتحل وتحوي في نهايتها بوادر الأزمة التالية ، ويحرك الموضوع ويتطور تطوراً طبيعيًّا انسانيًّا محتملاً في الفصل الثاني والثالث حتى يبلغ الأزمة الكبرى في الفصل الرابع ، وتحل الأزمة في الفصل الخامس . وهكذا نرى موضوعاً ذا قيمة إنسانية خالدة يتطور نحو أزمة تحل بما لم نلمسه في مسرحية شوقي بوضوح

ونرى سمات شخصيات المسرحية واضحة المعالم ، ولو لم تكتسب التعقيد والعمق الفني بعد . ولبنى عاشقة نلمسها حية وتشعر بخلجات نفسها ووحدة عواطفها . والأم تشعر بشعور الأم نحو ولدها الوحيد ونحو زوجته التي تنافسها في حبه وتغار منها وما تزال بابنها حتى يطلقها ، وعزة فتاة صريحة متفكهة تعرف ما تكنه نفس صديقتها ، وتحاول أن تحيله مزاحاً . وقيس عاشق موزع بين أهله وزوجته ، يحييه ذلك الصراع الدائم في نفسه ، ويكاد يحطمه ولا يستطيع منه مهرباً ، حتى تتدخل شخصية أخرى لتنقذه . ونلمس في ذريح والد قيس حنان الأب على ولده ، وضعفه أمام زوجته ، وطاعته لما تشير به . ومالك صورة من منازل في مجنون ليلى ، على أنه صورة أقرب صدقاً إلى نماذج الحياة البشرية في غيرته وضعفه وحيرته وسلوكه . وتسير حول هذه المجموعة مجموعة أخرى من الشخصيات الثانوية ، كطارق ومطيع وقيس بن الملوح ، وكثير ، فنرى فيها كائنات حية على ضيق مجالها . ففي هذه اللوحة نماذج حية قصد الكاتب إلى تصويرها وتحليل نفوسها تحليلاً دقيقاً مثابراً ، ولم يدفعه عن ذلك الاسترسال الغنائي الذي أجتذب إليه قلم شوقي ، فزلت قدمه في مواضع كثيرة عن الطريق السوي إلى التأليف المسرحي .

ولا نلمس في الحوار حشواً واسترسالاً قصد به الشعر لذاته وإنما هو حوار يقتضيه الموقف فهو قصير حين يوجد التوتر النفسي والمفاجأة ، وهو طويل حين تحس الشخصية

ويحتاج الموقف إلى التنفيس العاطفي دون اطناب مخل وتتخلل الحوار أغانٍ متصلة بالموضوع وملوّنة بلونه دون أن تفسد تطوره وحركته .

وألف المؤلف بعد ذلك مسرحية ثانية هي « العباسة » عرض فيها لقصة البرامكة والزواج الصوري لجعفر والعباسة ، وتحوله إلى زواج غير صوري ، والمؤامرات التي تدبر للبرامكة حتى تودي بحتفهم ، وإنا نلمس في هذه المسرحية التي مثلت ولم تطبع بعد ، صفات فن الشاعر كما ظهرت في مسرحيته الأولى .

على أن الحركة المسرحية الظاهرة لا تتضح ولا تتوفر في كتاباته كما تتضح الحركة المسرحية النفسية ، بل يوجد من المناظر ما يكاد يدور حول الحوار النفسي الخالص . ومن الشخصيات ما لا تحلل عواطفه تحليلاً عميقاً معقداً ، وإنا لنرجو من شاعرنا ، وقد مهد له سوق الطريق بتكييف الشعر للمسرح ، وبعد أن استطاع هو أن يتقن توزيع العمل المسرحي في الفصول والمناظر ، ان يكثر من المشوّقات والمفاجآت والحركة التي تزيد المسرحية حيوية ، فنحن نعيش في الحياة بإدراكنا وعواطفنا وأعمالنا ، وكل من هذه النواحي متصل بالنواحي الأخرى وناتج عنها . ونرجو لشاعرنا ألاّ يتردد في أن يختتم مسرحيته بنهاية مفجعة إذا لزم الأمر ، فقد اضطرّ في المسرحية الأولى أن يساير عاطفة الجمهور ، لينهي المسرحية نهاية سارّة ، فتأتي بما لا يتفق وحياة العرب وما لا يساير منطق الحوادث .

ولم لا يذهب شاعرنا إلى الحياة الواقعية ويضع يده على ما يكتنظ فيها من صور حيّة رائعة ، وفي الحياة ألوان من آلام الناس وآمالهم وترهاتهم ونزواتهم ، والناس في الحياة يعيشون أفراداً متمايزة ، معقدة مركبة ، فليعش شاعرنا بين أفراد الشعب وليحي حياته إذا أراد لنفسه مسرحاً انسانيًّا خالداً ، يحمل لواء رسالة كتاب الانسانية الخالدة .

خاتمة

على أنّ مسرحنا ما زال في بدايته . ويتعرّض لمنافسة الخيالة لرخص أسعارها ووفرة إنتاجها . وتحاول الدولة أن تعين فرق المسرح وتشجع مؤلفيه ، ويحاول النقاد أن يرفعوا من شأنه في كل مناسبة في الصحف والمجلات . ولا غرو فهو فنّ أكثر تمثيلاً للحياة ، وإشباعاً للنفوس ، وهو يمثل الحياة تمثيلاً حيّاً بأبعادها الثلاثة ، مما لا يتوفر للخيالة .

ولكن المسرح فن شعبي ، منبعه نفوس الناس ، وموجه إلى الشعب ، فلمَ يذهب كتّابنا إلى بطون التاريخ ويتكلفون عناء ومشقة في استخراج موضوعاتهم وإحياء شخصياتهم ، وأمامهم ميدان الحياة فسيح ؟ إن في الرجل العادي ، وفي الحياة اليومية لمآسي وملاهي توحي بالمبدع . فليعش كتابنا بين الناس ، وليحيوا حياة الناس ، وفيها ما فيها من آمال وآلام ، وليتغنوا بالنفس الإنسانية الخالدة إن أرادوا لفنهم خلوداً .

ولئن صار لنا مثل هذا المسرح الشعبي ، فلسوف نتركه ينمو ويتأصل .

مراجع

١ — المسرح الاوربي :

a — Theory of Drama : A. Nicoll
b — European theories of Drama : B. H. Clark.
c — Dramatic values : C. Montague.
d — Tragedy : A. Thorndike.
e — Principles of comedy and dramatic effect : Fitzgerald.
f — A history of literary criticism in the renaisance : J. E. Spingarn
g — Poetics : Aristotle (translated by Butcher & Bywater) .

٢ — المسرح المصري القديم :

ا — على هامش التاريخ المصري القديم . عبد القادر حمزة باشا ج ٢ ص ١٧ (طبعة دار الكتب المصرية عام ١٩٤١)

ب — الادب المصري القديم . سليم بك حسن ج ٢ الفصل الأول (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٤٥)

ج — مذكرة في التمثيل . حسين شفيق : مخطوطة بدار الكتب

٣ — ظواهر مسرحية في الأدب العربي المصري : —

ا — فجر الاسلام : الاستاذ أحمد بك أمين ج ١ (لجنة التأليف)

ب — مهاريج اللؤلؤ : السيد توفيق البكري . فصل الوفاقات في العادات .

ج — المواعظ والاعتبار : المقريزي ج ٢

٤ — المسرح المصري الحديث : —

ا — حياتنا التمثيلية : محمود بك تيمور ج ٢ (الاعتماد سنة ١٩٢٢)

ب — مجلة المسرح . محمد بليغ — السنة الأولى

٥ — مسرح شوقي :

ا — شعراء مصر وبيئاتهم ا للاستاذ عباس محمود العقاد .

ب — قمبيز في الميزان . » » »

ج — إثنى عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء للاستاذ محمد عبد الوهاب أبو العز .

د — أبولو : عدد خاص عن شوقي عام ١٩٣٢ .

ه — حافظ وشوقي . طه حسين بك .

و — المقتطف : نوفمبر وديسمبر ١٩٣٢ : مقالات للاساتذة إسماعيل مظهر ، ومصطفى صادق الرافعي ، وسامي الجريديني .

ز — مسرحيات شوقي : (الست هدى : مخطوطة)

فهرست